تحدي الاحتلال
في رواية الارض المحتلة

▪ وليد ابو بكر

- تمهيد -

(١) كتب عاموز عوز في كتابه (بكائيات احد قدامى الصهيونيين) يقول: اخرج الى العمل في الرابعة او الخامسة صباحا... في هذه الساعة، تصبح «الدولة عربية»... العرب يبكرون الى العمل، واليهود يواصلون النوم.. في زمن الانتداب، كنت احلم بأن نقيم دولة عبرية، وأن نكون حقا شعب الله المختار.

هؤلاء العرب، الذين «يحتلون» الدولة صباحا، هم عرب الارض المحتلة، الذين افشلوا حلم العدو في اقامة «دولة عربية نقية»، ولذلك فأن العدو يمارس ضدهم كل وسائل الارهاب، حتى يجبرهم على الخروج من ارضهم، لتخلوله.

وقد اشارت روايات الارض المحتلة الى تنوع هذه الممارسات، من محاولة التجهيل بالحرمان من التعليم، ومن نشر البطالة، بقصر أبواب العمل على مايدعم الاقتصاد الصهيوني فقط، وبمصادرة الاراضي حتى يتحول الفلاحون العرب الى عمال، وبهدم البيوت، ومنع الحركة دون تصريح من الشرطة، وفرض الاقامة الجبرية على الافراد، وفرض منع التجول على الجماعات والمناطق، وترحيل الناس - لأدنى الاسباب - خارج وطنهم، بالاضافة الى تضييق سبل العيش، عن طريق الضرائب التي تتنوع باستمرار وتزداد، كما يزداد الغلاء يوما بعد يوم، وينخفض سعر العملة يوما بعد يوم.

ثم تتصاعد هذه الممارسات تدريجيا لتصل حدود الاعتقال، والتعذيب، واحكام السجن وكثيرا ماتصل الى القتل.

(٢) - وكان العدو الصهيوني قد اجتذب اليهود الى فلسطين عبر ثلاث دعاوى، الاولى دينية، وتنطلق من مقولة «ارض الميعاد» التوراتية، التي تجذب المتدينيين والثانية هي تضخيم المآسي التي تعرض لها اليهود، خاصة في اوربا، على ايدي النازية، حتى يفقد اليهودي الامان، ويرحل، والثالثة هي الزعم بخلو أرض فلسطين من السكان، وبحاجتها الى اليهود لأعمارها.

وبسبب هذه الدعاوى، وصل اليهود الى فلسطين من شعوب مختلفة، بلغات مختلفة وثقافات مختلفة، لم يكن مع السهل ان يتشكل منها مجتمع متناسق. لذلك جاء المجتمع الصهيوني مليئا بالتناقضات، التي حاول ان يحلها عن طريق النفخ في العداء مع العرب، حتى يشعر الناس بأنهم يقفون على حافة الخطر كل يوم.

وقد فوجيء اليهود بأن الارض التي وصلوا اليها لم تكن خالية من السكان، وبأنه كان عليهم ان يواجهوا سكانها، واهلهم وقومهم خارجها، مواجهة مستمرة. وقد استغلت السلطة هذا الواقع نصالحها، خاصة وانها من يهود الغرب (الاشكناز) الذين حملوا معهم الروح العنصرية النازية، وبنوا مقومات القومية اليهودية من مفاهيمها..

وقد اتخذت العنصرية طابعا واضحا في الكيان الصهيوني فتوجهت الى العرب، كارهي اليهود دائما كما تقول الدعاية ثم توجهت من اليهودي الغربي الى اليهودي الشرقي (السفارديم) فبدأ التفاوت في مستوى المعيشة واضحا داخل المجتمع، مما اضطر السلطة الى اشغال الناس عن هذا التفاوت، بتوّجيه الكراهية الى العرب من ناحية، وبافتعال الاخطار والحروب من ناحية أخرى. حتى يبقى الاحساس قائما بأن الجيش هو الذي يحمي الناس، ويضمن لهم الامن، مما حول السلطة الى ايدي المؤسسة العسكرية.

وحتى تحافظ هذه المؤسسة، ومن يستفيد من وجودها على الامتيازات، فانها تستخدم ماتستخدمه اية مؤسسة عسكرية من ممارسات مباحثية، تتوجه الى عرب الارض المحتلة، ولكنها لاتغض الطرف عن أية معارضة. كما عمدت هذه المؤسسة العسكرية الى تضخيم دورها واستفادت من انتصاراتها العسكرية، التي اقنعت الناس من خلالها بأن يدها الطويلة تستطيع ان تصل الى حيث تشاء.

(٣) - أمام هذا القدر من الارهاب، الذي لايزيده الضعف العربي الا عنجهية، كانت استجابات العربي تحت الاحتلال، متنوعة الى حد كبير، فهي - حين تكون سلبية - تتخذ شكل الخضوع القدري، او تتخذ شكل الهروب من الواقع القاسي الى الجنس او السكر، او الجدل الفارغ، او التلهي بالالعاب التي تقتل الوقت على المقاهي..

وتكون الاستجابة سلبية في غياب الوعي، وقد تصل حدود محاولات التكيف التي يمارسها الانسان، مثل تغيير الاسم لأخفاء الهوية، وتعلم لغة العدو. وقد تتحول محاولة التكيف هذه الى نوع من الانتهازية، تجيء من غير وعي، او تجيء بوعي اوضح. وقد يصل هذا التكيف حدود الخيانة في بعض الحالات، عن طريق التعاون مع سلطات العدو.. لكن حالات الاستجابة السلبية لاتلبث ان تكشف لمن يمارسها بأنها لاتفيد، لان هدف العدو الاخير هو تفريغ الارض من اهلها لتبقى له، وحين تصل القناعة هذا الحد، يكون الواقع قد نضج، من اجل استجابة ايجابية، تحمل معنى التحدي بكل درجاته..

■ القسم الاول:-

(١)-من خلال دراسة الواقع، يستطيع العربي تحت الاحتلال ان يدرك ان هذا الواقع لايسمح الا بالصراع، فالمحتل على لسان احد جنوده، ينصح المرأة العربية وهي تبكي من ظلمه: وفري مجهوداتك لما بعد النكبة والنكسة. وفريها للوكسة، طالما ظل امثالك بيننا.[1] وتأمل هذا الواقع يجعل «أمير» يقتنع ان علاقته بروتي لايمكن ان يكون طبيعية، الا اذا غمسا رأسيهما في الرمل، فأية علاقة يمكن ان تنمو في الظروف الراهن؟ وشعبها في

حالة هجوم مستمر على شعبه، وشعبه في حالة مقاومة مستمرة؟[٢] وحين يفكر العربي المنكوب، بلقاء يهودية منكوبة، فأن ساعاتهما لاتلتقي، لان شيطانا هو الذي يديرها.[٣] وتصبح قناعة العربي المنكوب واضحة، حتى من وجهة نظر اليهودي المنكوب. ان لقاءه بدينا يعني فراقنا نحن.[٤] ولاتقل هذه القناعة عند العربي الذي خدع، فيضطر الى الاعتراف بأنه كان غبيا، وخدع نفسه كل عمره.[٥] فلايبقى أمامه الا ان يفهم: من مكاني هذا لا استطيع الا ان اصعد. ما من منفذ سوى الصعود.[٦]

والصعود في هذه الحالة يعني شيئا واحدا: اعلان الصراع ضد العدو. وهو اعلان قائم منذ البداية، لان العربي الذي بقي تحت الاحتلال، يشكل - بوجوده - تحديا للاحتلال، وهو تحد لايبقى صامتا، انه يتصاعد درجة بعد درجة، حتى يصل الى الكفاح المسلح.

اول درجات مقاومة العدو اذن، هي الاصرار على البقاء في الارض، حتى وان كان هذا البقاء نوعا من السحر.[٧] وقد اكدت رواية الارض المحتلة على هذا الاصرار وقدمت في ذلك نماذج كثيرة، كانت ام الروبابيكا من اغناها، فقد اصرت على البقاء مع والدتها المعقدة حين نزح زوجها واخذ اولادهما معه، في سفر الخروج الأول.[٨]

اما لماذا بقيت، فقد اتضح الامر، لقد بقيت لتجمع الذكريات التي تركها اهلها ورحلوا، وهي واثقة من انهم سيكونون في حاجة اليها، بعد نسيان عشرين عاما.

ومع العودة التي جاءت عبر سفر الخروج الثاني. ومثلها ايضا بقيت المرأة العجوز في لوحة «الخرزة الزرقاء» واحتفظت لابنتها بالخرزة الزرقاء، ولحفيدتها بثياب ابنتها، وبذلك احتفظت بالذكريات، وبالامل في ان يعود الغائبون ويعيدوا الماء الى عين الماء.[٩] وبالطريقة نفسها بقيت (أخطية) تحافظ على المكان، وتنتظر صحوة اهله ستة وثلاثين عاما، لانها لاتتألق الا بمن يحبونها.[١٠]

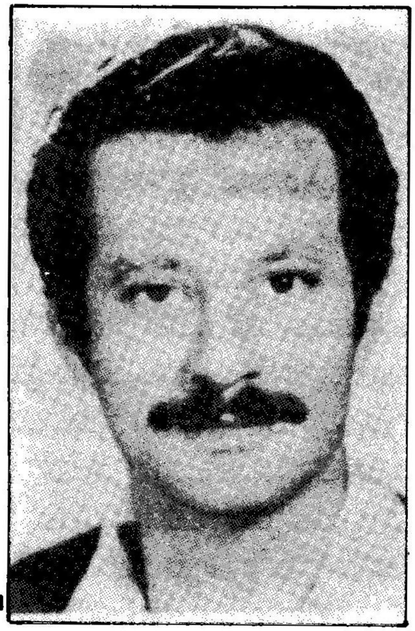
وهذا الاصرار هو الذي جعل أم سعد تبقى في مكانها، ليجدها المتشائل حين زارها مازالت تكنس بمكنستها المصنوعة عن عيدان العليق،[١١] وهو الذي جعل بعض العرب الذين رحلهم العدو يختبيء بين الخرائب، وبين الاعواد، فلايصل الى الحدود الاردنية بل ينتظر حتى تعتم، وينام النهار، ويعود ادراجه، «فعادوا وطردوه، فعاد، فعادوا وطردوه، فعاد، الى يومنا هذا.[١٢]

ليكتشف الجميع «ان الفلسطينيين لايعجزون عن العودة الى بلادهم[١٣]» وهو، بعد ذلك الذي حمل اسامة الكرمي على العودة، وحمله لواء الدعوة الى الصمود، وقد ارتبط هذا الاصرار كثيرا بالحنين الذي غطى حيزا كبيرا في رواية الارض المحتلة، رغم انها تصور اناسا يعيشون فوق ارضهم، كما ارتبط بذكريات هؤلاء الناس، في الماضي، وحبهم للارض. وما علق بها وغزلهم بها، تاريخا ومكانا وعادات، تجعل خفقات قلب عبد الكريم تشتد. لما ادرك انه مطل على شارع عباس.[١٤] وتجعل الاستاذ (م) يتعب وهو يحاول ان يستعيد الذكريات، حتى يعيد الروابط بماضيه. فينتشل نفسه من حاضرها.[١٥] وهو الذي يجعل فتاة في السجن تقول: ماحلى هواء السجن، سجن الرملة، ليس مثله هواء نتانيا.[١٦]

ولاشك ان الحاضر، الذي يحول دون «حرية الحنين الى هذه البلاد في هذه البلاد» هو الدافع الى مزيد من الحنين، والارتباط بالارض، تحديا، فالصديقة الحيفاوية في السجن تشعر بأنها لاجئة في بلاد غريبة، وهي لاتشعر بالوطن، الا حين تجلس في الليل قبل النوم الى جانب والدتها على الفراش، وتحدثها والدتها عما مضى من أيام..

حتى يتحول المستقبل الذي تحلم به الى الماضي.[١٧] لذلك فأن الذكريات ليس تعود الا اذا ادلهم الواقع، حتى لايرى الانسان امامه بصيصا من نور، ولايرى من مخرج.[١٨] وتكاد روايات الارض المحتلة ان تتحول الى اناشيد في حب الارض، والارتباط بها، كلا واجزاء حتى لاتتحول الارض واصحابها الى مجرد ذكرى، كما يريد العدو، حينما يتذكر انه كان له جيران عرب في طبريا مثلا..[١٩] او ذكرى سيئة بسبب الدعاية، تجعل من يقتنع بها يتمنى من الله الا يعيد أيام العرب.[٢٠]

ورواية (أخطيّة) بكاملها تلخيص لمثل هذا الحنين، فهي



■ غسان كنفاني

ترصد تاريخ مدينة حيفا. منذ نشأت حتى سؤال العدو الخائف عن اهلها: هل عادوا؟ وهي لاتكتفي برصد ماهو عام، وانما تدخل في الحياة، وفي الجزئيات الصغيرة، بدءا من الشكل الجغرافي الذي تغير، فانحسرت الاشجار، وحلت محلها كتل من الاسمنت، مروا بالعلاقات الخاصة وبالدقيق من الذكريات حتى لو ان الحنين نبت على الشجر فاكهة لكان اليوسف افندي.. [٢١] وحتى يصبح الحنين الى «التمرية» شبيها برثاء لها: تمرية ياتمرية، في اي مخيم لاجئين في بلاد العرب حطت بك الرحال؟ أم اصبحت هناك، كما امسيت هنا، مجرد ذكرى.. [٢٢] وقد وظفت الروايات هذا النوع من الحنين توظيفا ايجابيا، فهو مرة يطرح في وجه العدو سؤالا لايملك له اجابة منطقية: هذا غير معقول، قلتم انكم لم تفقدوا الحنين الى هذه البلاد رغم غربة الفي عام، فكيف تتوقعون ان يفقد شعبنا الحنين الى هذه البلاد بعد غربة ربع قرن فقط؟ وهي بعد ذلك تجيء مرات على شكل اصرار على البقاء، ونضال في سبيل اعادة الماضي.

يبدأ هذا النضال من خلال - التي تصل حدود الايمان - بأن الاحتلال لن يدوم.. [٢٣] وهو قد يأخذ شكل الايمان القدري، لان الله يحبنا ولايحب اليهود، ولذلك سيحمينا منهم.. [٢٤] ثم يأخذ شكل الامل الذي لايخبو، والذي تعززه روافد واقعية وتاريخية، تقف في مقدمتها تجربة الطيبيين الذين احتلوا عكا، وبقيت في ايديهم ٨٣ عاما حتى حررها صلاح الدين بعد وقعة حطين...

ثم عادوا فحاصروها مدة سنتين كاملتين.. فأكره الجوع اهلها على الأستسلام بشروط قاسية.. وظلت عكا في ايديهم قرنا كاملا، حتى حررها القائد المملوكي قلاوون.. [٢٥] وهذا الامل تعززه قوة الارتباط بالارض، التي تجعل ظل صاحبها يزداد طولا حتى يختلط مع ظل امه في الشمس الغاربة، فصارا اطول من سهل عكا.. فظل الحاكم ينتظر اختفاءهما. وظللت انا انكمش، حتى تساءل مذهولا: متى يغيبان؟.. [٢٦] وتبدو هذه الغيبة مستحيلة، اذا قارنا عملاق الارض، بعدوه الذي يصغر حتى أن المتشائل المنكمش خجلا مما يفعل، والخائف ايضا، عندما ينزل عن الحمار، يرى نفسه اطول قامة من الحاكم العسكري. [٢٧] وحتى ان الرجل الكبير حين ينتفض واقفا لايزيد طوله سوى شبر. [٢٨] وحتى ان قادة الكيان الصهيوني يتحولون - في نظر العربي - الى مخلوقات قزمية «طول الواحد منهم نحو خمسة اشبار او اربعة» شكلا واحدا وقدا واحدا «فاما ان يكونوا في شكل بن جوريون صغير، او في شكل ديان صغير [٢٩] أما من جاءوا بعدهما فلا أمل لهم حتى بهذا التقزم.

والاحساس بطول الظل في مواجهة الاقزام، يخلق نوعا من التحدي اليومي الذي يصر على عروبة الارض والمكان منذ القديم، فالمسعودى - مثلا - زار قرية يقال لها ناصرة من بلاد اللجون. [٣٠] والمرج هو مرج ابن عامر لاسهل يزراعيل. [٣١] ونابلس ليست شخيم. [٣٢] وهكذا.

وقد حفلت رواية «المتشائل» بمجموعة من اسماء القرى العربية التي هدمها العدو، وكان واضحا ان ذكر هذه الاسماء يهدف الى المحافظة عليها حتى لاتضيع، كما حفلت رواية (أخطيّة) بالاسماء العربية لشوارع حيفا وبعض المؤسسات فيها، في مقابل الاسماء التي استجدت للغرض ذاته.

(٢) مع هذه القناعة ، يستطيع العربي تحت الاحتلال ان يواجه دعاوى ارض الميعاد الصهيونية بالسخرية منها: ماأقوى ذاكرتهم.[٣٣] لانه يحس بأن حقه اقوى ويرى ان بقاءه لايعني جلاء عدوه، فكان شارع عباس، اليهود - مثلا - يجلون عنه، الواحد بعد الاخر، منذ ان اخذ سكانه العرب بالتكاثر.[٣٤]

ويدرك العربي تحت الاحتلال ان في تكاثره نضالا ايضا. لان عدوه المحتل يحس بالرعب منه، لدرجة ان المتشائل أدرك أن - تحديد النسل هو من مقومات الولاء.[٣٥] فلم ينجب غير ولد واحد، ولدرجة انه قد ترامى الى مسامع العرب والى انظارهم.

بعض الظن بالدوافع التي تدفع العرب الى التكاثر الطبيعي، المستكثر عليهم، حتى اصبحوا يرون اصحاب الظن يراقبونهم من خلف الشبابيك يسترقون عليهم السمع والنظر ويحصون عليهم كل نأمة ويسحبونهم لاينامون مع نسائهم الا بقرار يأتي من «ابو عمار». هذا اذا كان النائم مرموقا، والا فعلى الاقل من «ابو جهاد» وانها، في الحالتين لثورة حتى النصر.[٣٦] ولدرجة ان شحادة - الانتهازي - كان يتساءل بحق: بأى حق خلف زهدي كل هؤلاء الاولاد.[٣٧]

لقد صارت «كثرة الاولاد» حالة طبيعية في حياة الفلسطيني تحت الاحتلال، وهم يملأوون السهل والجبل.[٣٨] ويملأون كل حارات المدن الضيقة، ليشكلوا احد عوامل الازعاج التي يتعرض لها الاحتلال[٣٩] وليشكلوا بالتدريج جيلا جديدا يستطيع ان يخطو خطوات اوسع في التحدي فيكثر الناس، والبلد تكبر، ليكبر الغزو من الداخل.

وكلما زادت نسبة العرب في المجتمع، كلما زاد ظهورهم، وهو بألتكيد امر مزعج للكيان المتعصب، خاصة في اطار العمل، ورغم تحفظ بعض الروايات على العمل لدى اليهود، الا ان هذا لاينفي انه يشكل ازعاجا للصهانية. لدرجة ان واحدا منهم يصرخ: اخجل على نفسك، الا يكفي انك تشغل العرب؟ الا تدافع عنهم ايضا؟ لاشك بأنك تحبهم. تحب العرب. قل ذلك بصراحة. انهم يقتلون ابناء شعبك وانت تحبهم...[٤١] وعمل العرب يتحول في بعض الحالات الى نوع من الدفاع عن النفس، فبعد التطويق - مثلا - تتوق اراضي اليهود الى ايدى العرب الماهرة فيتوسطون لفك الطوق.[٤١]

لكن العمل يتحول الى قيمة هامة عند اميل حبيبي، حين يشير الى أنه يساعد على البقاء في الارض: ولقد رأيتهم في ساحة العجمي بيافا شبابا في عمر التمر، من غزة وجباليا وبيت لاهية وبيت حنون ودير البلح وخان يونس ورفح... فآمنت بأن الاحياء يستطيعون هم ايضا، ان يبقوا في وطنهم. ورايتهم في ساحة باريس (ساحة الحناطير، فالخمرة في الزمان الاول)، في حيفا التحتا، شبابا في عمر نوارة اللوز والمشمش اللوزي والتفاح ابي الخد الاحمر، من قلقيلية وطولكرم وجنين وطوباس والسيلة واللبن... فآمنت بأن هذا الشعب لايفنى.[٤٢]

ولاشك ان اميل حبيبي تعامل بسخرية شديدة مع الذين يعملون لدى اليهود، كما ادانت (الصبّار) مثل هذا العمل. ولكن الرواية - عموما - اعتبرت العمل - على اطلاقه - نوعا من مقاومة البطالة التي تحاول سلطات الاحتلال ان تنشرها، مما يساعد على الصمود وخاصة حينما تتجه طموحات الشباب الى المهنة الحرة[٤٣]، التي لاتتيح للعدوان يستعبد صاحبها.

ان اهمية العمل - ايضا - تكمن في انه يغيظ العدو المحتل، خاصة حينما يتحول الى انتصار حضاري، ينفي مقولاته عن تخلف العرب. ويحطم اوهام الصهيونيين القدامى والجدد، عن فرضهم لحضورهم الحضاري وحين يتحدث سلمان ناطور - خارج الرواية - عن الحضور العربي، تبدو نغمة الفخر: لقد اجمع نقاد السينماان «محمد بكرى» من قرية البعنة، هو افضل ممثل سينما في «اسرائيل» واجمع نقاد المسرح ان «مكرم خوري» و «يوسف ابو وردة» العربيين من حيفا، هما افضل ممثلين على المسرح، واجمع نقاد الادب ان «المتشائل» لأميل حبيبي الكاتب العربي من الناصرة هو أفضل كتاب وأجمع محررو الصحف الرياضية أن «زاهي أرملي» العربي من شفاء عمرو. هو افضل لاعب عربي في «اسرائيل»[٤٤] ومحمد بكري عامل بناء - وهكذا فأن اقتلاع هذا الجزء الواعي من هذا الشعب الواعي هو

عملية مستحيلة ، وسيكشف العدوان هؤلاء الذين تعود الى يبكروا الى العمل هم الذين سيبكرون الى ورشة بناء الحضارة ، ومن يبني بسواعده الجسور على الطرقات المعبدة، هو القادر على بناء جسور السلام والمساواة والحرية ، لان من تعود على «العمل الاسود» ويؤمن بقيمته الانسانية ، هو الذي سيقوم بالعمل الابيض. والابيض حتما. فهو الذي سيقلب الامور رأسا على عقب   كل هذا في وقت يتقلص فيه حلم «الدولة» بأن تمتد حدودها الى حيث يصل المحراث ليصبح الامتداد الى حيث يصل المدفع.

هناك اذن احساس بالقيمة الانسانية للعمل. وهناك ايضا توجيه للاختيار، في ظل ماتتيحه ظروف الاحتلال، ولذا نرى ان الذين يعملون في اعمال تساعد اقتصاد العدو، او توفر جهده للحرب، غالبا مايدينون انفسهم، ويدينهم الناس، فتنزلق معنوياتهم الى مهاو لم يعرفوها من قبل [46]، ولذلك يحاولون الخروج من هذه المهاوي، فعادل الكرمي ـ مثلا ـ يترك العمل، ويتجه الى الصحافة (وهي مهنة حرة من ناحية، وتتيح له وسيلة للنضال من ناحية اخرى)، بينما يرتد زهدي الى الدفاع ـ بالسلاح ـ عن اسامه الكرمي، الذي كادت عمليته ضد باصات ايجيد، التي تنقل العمال العرب، ان تقتله، ويكون ثمن هذا الدفاع، ان يسقط شهيدا.

وتبدو قيمة العمل واضحة، حين تكشف الروايات عن تخاذل المحتلين تجاه العمل، وهو تخاذل يقدم منه اميل حبيبي صورة شديدة السخرية، شديدة الايحاء ايضا، بسبب ارتباطها بالمعتقد الديني المتطرف. يقول اميل حبيبي وهو يروي على لسان المتشائل حكاية انتشرت بين ذوي العمل العبري النقي»: «ان ابناء زخرون يعقوب اختلفوا يوما: هل من الحق شرعا، ان يعاشر الرجل زوجه في السبت، ام ان الامر عمل، مثله مثل بقية الاعمال التي لايجوز في السبت، شرعا، فذهبوا الى الحاخام ليقضي بينهم، هل الامر عمل ام لذة؟ ففكر الحكم طويلا، ثم حكم انه لذة. فهات برهانك؟ قال: لو حكمت بأنه عمل لاعطيتموه العرب» [47]

خلق الاحتلال ظروفا جديدة، ساهمت في تغير الأدوار داخل المجتمع، وكانت ظروف العمل هي الاكثر فعلا في هذا التغير، خاصة وان العمل الجديد المتاح لم يكن مناسبا لبعض الطبقات السابقة، مثل ملاك الاراضي، الذين يحارب الاحتلال ملكيتهم وهو يحاول الاستيلاء على الاراضي، وتحويل العرب الى عمال، مما يجعل هذه الطبقة تنتعش.

وقد اهتمت رواية الارض المحتلة اهتماما خاصا بمتابعة هذا التغير. فأشارت ـ (السداسية) ـ مثلا الى الطبقة البورجوازية التي ظلت تمارس، تحت الاحتلال، امتدادا لحياتها السابقة، فلا تدخل سيارة ممثلها الحارة، الا حين يحل العيد الكبير قبيل الانتخابات البلدية [49]. كما ان محامي الامة، في (أخطية) سار على خطى والده في استغلال الظروف، والاستفادة منها، وهو مايفعله اقرانه ممن ظلوا من بقايا طبقة كان افرادها اول الرافلين بنعمة سياراتهم الخصوصية. ومثله فعل المحامي عصام الباذنجاني في (المتشائل).

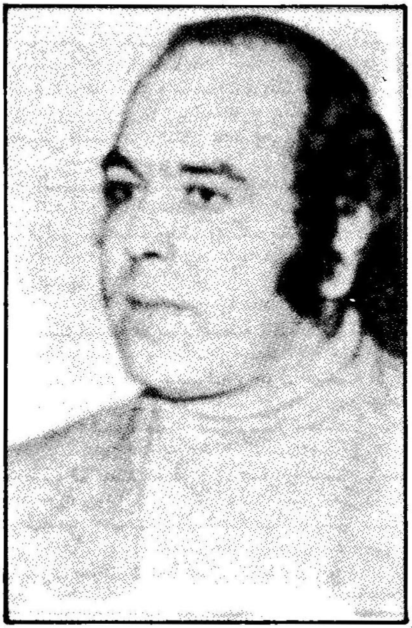
أما عائلة الكرمي فقد رصدت (الصبار) تفسخها حتى درجة الموت، به لان وجود مالك الارض مناقض للاحتلال تماما، ولان ظروف العمل التي اوجدها الاحتلال، لاتسمح ببقاء الملكية الكبيرة، وكذلك ظروف التطور النضالي.

ان ممثل العائلة (ابو عادل) مريض منذ البداية، يتسلى بأحاديثه الصحفية التي لاتنجز شيئا ويعيش بفضل الآلة التي تعوض عمل كليته، بينما يهجر العمال مزرعته فتخرب، وتنتهي الى المصادرة (في عباد الشمس)، ويتجه ولده عادل الى العمل لدى اليهود، حتى يعود له وعيه فينتقل الى الصحيفة (في عباد الشمس). وقد برعت الكاتبة في تصوير انهيار (ابو عادل) الاقطاعي، الذي بدأ بما يشبه الشلل، ثم انتهى بالموت، على يد ابنه الذي لم ينقل الآله خارج البيت، قبل هدمه، بينما كان والده في المستشفى، فهذا الموت يبدو طبيعيا لمثل هذه الشخصية، لان الاحتلال يركز عليها من ناحية ولان دورها قد انتهى في مثل هذه الظروف ـ علميا ـ من ناحية ثانية. كما اتقنت الكاتبة رسم شخصية نوار، الابنة الوحيدة في العائلة التي تحب مناضلا اودع

في السجن الى اجل غير معلوم، ولم تكن تملك النفس الطويل، فملت الانتظار، لانه اصبح سجينا، وهي ماعادت فتاة حالمة كالسابق، ولذلك باتت تحلم بالهرب[٤٩]. وهو امر طبيعي بالنسبة لفتاة من هذه الطبقة، لكن الامر غير الطبيعي هو ان تجعل الكاتبة هذه الطبقة تنجب المناضلين، مثل عادل الكرمي، بعد ان ترك العمل لدى اليهود. وباسل الكرمي، الذي تحول الى جزء من طليعة الكفاح المسلح، دون ان يملك ـ واقعيا ـ مايؤهله لذلك. ودون ان تفسر الكاتبة كيف يمكن ان يحدث مثل هذا التحول في طبقة تموت، ولاتستطيع ان تنجب الا من يرحل او من يتكيف، خاصة وان تحول (باسل) قد حدث وهو صبي مدلل، مهنته التباهي والكذب، وفترة اتصاله بأسامه الكرمي ـ المصبأ ثوريا من الخارج ـ لم تطل، وفترة سجنه الاولى لم تكن كافية لاعادة بنائه حتى يخرج عن طبيعة طبقته.

ويختلف الامر، بالنسبة للتحول التدريجي الذي حدث عند سعدية، فسعدية منذ البداية، تنتسب الى الطبقة العاملة، وموت زوجها ـ العامل ـ زهدي، هو الذي اضطرها للخروج الى العمل، وبسبب غياب الوعي، ومردود العمل، ولدت في ذهن سعدية تطلعات بورجوازية، احبطتها ظروف الاحتلال، فوعت ان هذه الظروف لاتسمح لها بتحسين وضعها، فقاومتها، وبذلك انتقلت من الموقع السلبي الى الموقع الايجابي عبر التجربة التي تستطيع ان تخلق الوعي، بشكل اسرع، لدى الطبقة التي تنتمي اليها، خاصة وانها بعد ان فقدت حلمها البورجوازي لم تعد تخاف على شيء آخر.

هذا الانتماء الطبقي، بما يسنده من وعي، هو الذي يؤهل عبد الرحيم، في (الصورة الاخيرة...) ليصبح قائداً، ورغم انه مقطوع من شجرة، فأن اكبر ابناء الصائلات يعاملونه بأعتباره قائدهم الحقيقي، وهو امر لايكون سهلا في مثل هذا المجتمع (الفلسطيني القروي) الا من خلال القناعة بأنه على حق[٥٠]. ومع ذلك، فان الوعي ـ العميق ـ قادر على ان يغير الانتماء الطبقي، وان يخلق من (صالح) شخصية مناضلة بتأثير ثقافتها من ناحية، وبتأثير ظروف من الأحتلال ناحية اخرى، ولذلك لاتبدو



■ رشاد ابو شاور

هذه الشخصية مفتعلة في (الصبار وعباد الشمس) لانها تملك مبررات تكوينها.

ومثل هذه الشخصية، وبتأثير من الشخصيات التي سبقتها انتماء حزبيا، مثل عبد الرحيم، انما تبشر بجيل جديد، يملك القناعة بأن يبقي اقدامه راسخة في الارض، وان يقاوم محتليها، بالكلمة، والحزب، والنقابة والتجمعات فوق الارض وتحت الارض[٥١]، لانهم يعرفون انهم فقدوا وطنا كاملا وحقيقيا بترابه وصخوره واشجاره بناسه ومدنه ودكاكينه وقراه واثاثه وملابسه وقهوته الساخنه... وطنا في حالة جيدة، وصالحة للاستعمال مئة بالمئة، لم يذهب الى كوكب آخر، انه على الارض[٥٢] ولابد لهم، وهم فيه، ان يستعيدوه.

(٣)ـ لم تخل رواية من روايات الارض المحتلة من شخصية او اكثر، من شخصيات جيل الامل، المقاوم، واذا كانت روايتا (الصبا وعباد الشمس) قد اهتمتا بالاشارة الى ظاهرة «أطفال الحجارة» كظاهرة ادرك العالم من خلالها، وادرك المحتل، ان

كل جيـل يجيء تحت الاحتـلال، سيكون اكثر ازعاجا للسلطات ممن سبقـه. فأن الـروايات قد قدمت شخصيات مركزية مقاومة، من الجيـل الشـاب، الذي بات يعي ان قدره هو ان يقاوم. وربما كان من المفيـد ان نتـابـع بعض هذه الشخصيـات في الـروايـات حسب اولـويـة صدورها، بهدف ملاحظة تطور اساليب المقاومة لديها وتنوعها.

في (سداسيـة الايام الستة ـ ١٩٦٨) تبـدو تساؤلات مسعود واجابـات اختـه «الفيلسـوفة» حول حتميـة الانسحـاب نوعا من المقـاومـة. وقـد تحمس مسعود للانسحاب وكان واثقا منه، رغم فرحـه بأنـه لم يعـد مقطوع الاصل والفصل. بعد ان زاره اعمامه واخـوالـه من الضـفـة، اثر احتلالها. ويشير تساؤله الاخير (هل ينسحبـون ساعـود كما كنت.. بدون ابن»[٥٣] الى امل في وحدة قادمة، لاتكون بسبب الاحتلال. اما فتاة الثانوية في (العودة)[٥٤] فقـد طردهـا العـدو من المدرسة، لانها اشتركت في مسيرة، كما قام بأعتقال خطيبها، الذي جاء بلدها، لانه حمل معها اكليل زهـر في المسيـرة ذاتهـا. وكـان الشـابـان قد تعرفا بسبب مظاهرة سابقة، في بلد الخطيب. كما ان السجن مليء بالفتيات الشابات المناضلات في (الحب في قلبي)[٥٥].

ويبـدو الشـاب «ولاء» ابن (المتشـائل ـ ١٩٧٤)نموذجا لجيل حاولوا ان يربوه على الصمت والخنوع فأنتهي الى التمرد فجأة، وحمـل السـلاح، حتى يستطيع ان يستنفس بحرية، لكن تمرده ـ كما تقدمه الرواية ـ كان مجرد اندفاع ولده الاختناق، قبل الاعداد له، كما يفعل فتيه وفتيات لم يخنعوا، تحملوا طول ليلي، فحملوا الشمس فوق جباههم[٥٦] ومنهم سعيد الثاني وشقيقته يعاد.

بالـرغم من ان الدروز يشكلون حاله خاصة، بسبب الارتباط بالدولة، الذي زرعوه فيهم، فاحتاجوا الى وقت، حتى يفهموا ان عليهم ان يرفضوا ضرب العرب[٥٧]. الا ان تساؤلات ـ سهيل عز الـدين في (أنت القـاتـل ياشيخ ـ ١٩٧٦) تدخل في باب المقاومة التي يبـذلهـا الجيـل الجـديـد لانهـا تهـز القناعات السائدة حول الابـواب المفتـوحـة والمعـاملة المتشـابهـة[٥٨]، وتكشف حقيقة الخداع فيها.

وتقدم (الصبار ـ ١٩٧٦) أسامة الكرمي كشخصية قادمة لتقاوم، كمـا تقـدم عددا من الشبـاب الـذي يفعـل، منهم صالـح، المعتقـل، واختـه لينـه، التي تعتقـل ايضا ثم باسل الكرمي الذي يتحول الى مقاوم صلب في (عباد الشمس ـ ١٩٨٠).

اما شخصية حسن الكسيح في رواية (الى الجحيم ايها الليل ـ ١٩٧٨) فهي شخصيـة (الـولـد) العاجز الذي تركه من هاجروا، ليتعـرض لكثير من الاضطهاد الذي يصل حدود الموت ـ والرواية توحي به ـ لكنـه في النهـايـة يعـود ليبـرز مقـاتـلا صلبا، ويرفض كساحه الاول[٥٩] ويرفض الاحتلال. كما تشير هذه الرواية الى جيـل جديـد من اليـهـود، بدأ يطـرح الاسئلة حول جدوى الاحتـلال، وبـالتـالي جدوى الصـراع كله، والى اين يقـود، كما تفعل ايلانة، التي تستكمل شخصيتها في الصورة الاخيرة في الألبوم ـ ١٩٨٠) عبر روتي التي تستطيع خلال الحوار والاحتكاك ان تفهم، وان تعترف بالعجز، لانها ليست مسؤوله عن هذه البلاد ولينتهي بها تناقض الفهم مع العجز الى الموت[٦٠]، وهو المصير الـذي لقيتـه الشخصية العربية الشابة في الرواية نفسها، شخصية علي، شقيق أمير، الذي يقاوم بالقول، ويحاول ان يقاوم بالانتماء ثم بالتعليم، ويعجز لان القوى التي تضطهده تغتاله.

وحين تصـل سروة الشـابـة في (أخطيـة ـ ١٩٨٥) الى قمة المعـرفـة، التي تستطيـع من مكـانهـا فيهـا أن تحـرر أخطيـة من سجنهـا، ولاتجـد من يجرؤ على اللحـاق بهـا، فأنهـا تقبع فوق صخرة الاحتلال الملساء، ولكنها تترك أثراً لايمحي، هو المعرفة التي نشرتها حولها، والتي تلخصها بقولها: أنا الجنة وأنا النار[٦١] لتجعـل من التساؤل، والتأمل والمغامرة الفكرية طريقاً يسير فيه من بقي فيقوده الى خطيّة، التي لاتذهب عنكم بل تذهبون عنها. ولا يأخـذونهـا منكم بل يأخـذونكم منهـا. يرحلون عنهـا ولا يعودون. أما هي تعود لأنها لاترحل[٦٢]».

وتمثل سروة قمة الوعي بين الشخصيات الشابة في الروايات، بعـد أن أخـذت فكـرهـا من جيـل سبقها في التجربة، يتمثل في أخيهـا ومعـاونـه، اللذين كانـا يربطـان نضالهما بالفكر، وبالعلم وهما يتحدثان عن ثورة أندلعت نيرانها في مكان بعيد، ويقولان ستبلغنا لا محالة[٦٣].

(٥) وتركز رواية الأرض المحتلة على الوعي كثيرا لأن الأنسان، اذا لم يفهم واقعه، وينقده لايستطيع التوجه الى الثورة عليه. وهذا الوعي، بطبيعة الاحتلال، وبطبيعة القوى التي تواجهه، قادر أن يوقف معظم أساليب التكيف، التي تصبّ في طرف الأحتلال، كما أنه، من ناحية أخرى، قادر على أن يجمع كل القوى التي تناضل ضد الأحتلال، وأن يستفيد من أقصى طاقاتها، وأن يضعها في الموقع الصحيح والمؤثر.

ولاشك أن المعرفة أحدى أسس الوعي، وهي معرفة يسعى اليها العربي الفلسطيني تحت الأحتلال بكل السبل، حتى عبر المغامرة التي تؤدي الى موت، حين تقفل في وجهة سبل التعلم، كما حدث مع علي في (الصورة الأخيرة..)، ولكن المعرفة لاتجيء من خلال المدارس والجامعات وحسب، انها تجيء عبر الأحتكاك أيضاً، في التنظيمات، وفي الأحزاب وفي السجون.

واذا كان سهيل عز الدين قد حصل على جزء من الوعي، وهو يحتك بالواعين في الجامعة، فصار يتساءل عن واقع الدروز، وعن العرب، وعم وما يدور فيه من صراع[٦٤]، فأن علي قد وصل الى هذا الوعي من خلال أحتكاكه بمن سبقوه اليه، ممن يلتقي معهم في النادي[٦٥]، بالأسلوب الذي وصلت به سروة أما السجون فقد تحولت الى «مزارع رؤوس بدلاً من أن تكون مدافن كتيوشا»[٦٦]، ففيها تتم تربية الوعي لدي من يدخلونها، فيخرج باسل الكرمي مناضلا بعد أن دخل السجن طفلا وتعلم على أيدي المناضلين ورأى صمودهم بعينيه، وسمع رأيهم بأذنيه، ويتحول زهدي من عامل أمي الى قارىء يتطور فيما يقرأه حى يفهم، ويصبح هذا الفهم عاملاً في حسم موقفه وهو يرى أسامة الكرمي محاصراً من قبل أعدائه.

أما التجربة المرة التي يعيشها الأنسان مع الاحتلال فهي قادرة على أن تقوده الى حدود الوعي، اذا لم يكن حمقه كبيراً كحمق المتشائل، الذي لم يستطع أن يفهم تمرد أبنه الوحيد، ولابطولة سميه (سعيد الثاني). ولا مقولات يعاد الثانية، التي قالت له بوضوح: اذا لم يتغيروا فهي مأساتهم، أما نحن فتغيرنا[٦٧]، ثم سمع الضابط يقول لها بوضوح أكبر: لقد أنتظرنا منكم أكثر مما تفعلون[٦٨] ومع أن حمقه كله موظف في الرواية، بهدف نشر الوعي.

هذه التجربة يجدهاالأنسان في كل لحظة من حياته اليومية، فهي تواجه أسامة الكرمي لحظة دخوله من الجسر، فبعد أحساسه بشيء من الأحباط، بسبب مالاحظه من مظاهر التكيف مع طروف الاحتلال، تذكره زميلته في السيارة بأن هناك من لم يتكيف حين تقول: لكنك سمعتها وهي تصبح..[٦٩]، وهي تجربة تغير معظم من يعيشونها، بدءا من الشخصيات القدرية، كالأمهات اللواتي يزغردن، حين يصلهن نبأ استشهاد أولادهن في المقاومة، حتى تتحول الزغرودة الى عادة في مثل هذه المناسبة[٧٠].

ولاشك أن الهدف الأساسي من كتابة الروايات كلها هو نشر الوعي بواقع الاحتلال، وبالتالي بأساليب مقاومة هذا الواقع، انطلاقاً من الحق الذي يصبح واضحا في الأرض وفي الحياة، حتى يتم الانتقال من مرحلة الى أخرى، عبر عنها اميل جيبي بأسلوبه الخاص حين قال: لم نبق حميرا الى وقت طويل بل أنتقلنا من تلك الحالة، الى حالة أستحمار غيرنا[٧١].

هذا الأنتقال، أشارت الروايات الى ملامح قياداته: انها قيادات تملك الوعي، والأصرار وطول النفس حتى تصبح قادرة على التصدي للصهانية من ناحية، وعلى خلق حالة من التفاؤل الثوري الذي لايدخل في باب «المخدر» بدليل أن السلطة الغاشمة تحاربه، وتدرك أنه سلاح حاد تتقطع على شفرته مشاريعها الجهنمية، مشاريع أشاعة اليأس والقنوط والعدمية القومية[٧٢].

ولأن التفاؤل الثورى، ليس مخدراً وانما هو دليل وعي، فأن من شروطه أنه يقف في وجه أي مخدر لذلك فأن أصحاب هذا النوع من التفاؤل، يواجهون بالنقد كل المظاهر السلبية التي تعوق حركة المقاومة، والروايات تنقد المستسلمين، والمعتاونين مع العدو، والذين رحلوا عن الأرض، كما تنقد الأفكار البالية التي تعوق التقدم، وتنقد واقع العرب عموماً، ومسلكهم على امتداد الوطن العربي كله، اضافة الى ماتعلنه من ادانة لسلوك

العدو وفكره. ومن فهم كامل لكل مخططاته الى درجة رؤية الأعلام وهي مطوية في الصدور: ألم يحاول المرحوم أشكول أن يحول الحكم العسكري الى شيء يرى ولا يرى. فرأيناه، على الرغم من ذلك. في أوامر الاقامة الجبرية. وفي أخاديد الجرح في خدودنا؟

وقد جاءت رواية المتشائل. بتعرية كاملة للواقع. من خلال شخص عاجز عن الفعل الثوري. خانر تماما. ومحبط في بحثه عن ايجاد السخلص على الأرض ولذلك كانت. في معظمها نقدا للواقع. يغطي كل سلبياته. ويهدف الى الايحاء بنقيضه التائم فيه. ومن خلال سخرية مرة بدعاوى العدو. وسلوكياته هو ومن يتعاون معه. وهذه التعرية تكشف للطرف العربي بوضوح انه يجلس على مايخاف منه فلا يعود لديه مايخاف منه، ويسلك بالتالي. الشجاعة التي يستطيع من خلالها أن يعترف بأنه هو ذلك الفلسطيني المسلح. لكنه لم يتلثم ولن يتلثم. وهي شجاعة المواجهة.

وفي الاتجاه نفسه سارت رواية «انت القاتل ياشيخ» حين اختارت البطل السلبي. الشبيه بالمتشائل. ووضعه في التجربة التي تكشف كل ما هو سلبي حوله.

من ناحية اخرى. أشارت كل الروايات الارض المحتلة الى جزئيات في نقد تفاصيل الواقع فادانت كل محاولات التكيف السلبية دون استثناء. لتوحي بنقيضها المطلوب. ثم توسعت في النقد. بتفاصيل أخرى. وتجاوزت فيه اطار الوطن الى أمتداده في الوطن الأكبر.

وجهت الروايات - مثلا - نقدها الى أي خلل في المجتمع. في الداخل و في الخارج. يعطل حركة التقدم وقد نالت بعض التقاليد حظها من النقد. بهدف خلق البيئة التي تتيح لكل أفراد المجتمع أن يناضلوا ضد الأحتلال. فركزت سحر خليفة في «الصبار وعباد الشمس» على واقع المرأة. التي تتعرض لأزدواج التقمح فتحرم من المقاومة لأن خروجها عيب وقد تابعت الروايتان جيلا جديدا من النساء حتى أدرك أنه بعد شرف البلد والارض لاقيمة لأى شرف ولذلك فأن السبية التي تقاوم. حين **يهددها العدو قائلا: مابتخافي من الضرب عرافيت. أنا بعرف على أيش تخافي. «شقت مربولها لحد مابينت صدريتها وقالت: قصدك على هذا ولا على هذا بخاف.»**

كما عالج اميل حبيبي بعض الظواهر السلبية المرتبطة بالمرأة في المجتمع. مثل الحجاب الذي أعتبره دخيلا على تراثنا. وقال «أن من يصرَّ على اسدال هذا الخمار على تراثنا الأنساني المسفر. هو ذو عقل أخف من عقل حمار[٧٨]

كما أنتقدت الروايات بعض المظاهر الأستهلاكية. مثل زيادة انتشار المقاهي في القرى[٧٩]. والتباهي باقتناء الثياب الفاخرة[٨٠].

وحين توجه النقد خارج الأرض المحتلة. فقد بدأ بالذين أرتضوا لأوطاونهم بديلا. ممن أوصى. من وجهاء حيفا العرب مثلا جيرانه من وجهاء حيفا اليهود ببيته[٨١]. ورحل ليعمل في بلاط ال رابع في ديوان الترجمة من الفارسية واليها. أوليتخصص بأشعال السجائر لعاهل اخر[٨٢]. فهؤلاء الذين رحلوا. لن تستطيع عودتهم. زائرين. أن تعيد الماء الذي جف الى نبعه. بعد أن صاحوا فيمن أصروا على البقاء: ألم ترفضوا الهجرة معنا الى يثرب[٨٤]؟

أما العرب. فأن الحديث عنهم لايكون الا والرواي في «أخطية» يصمت عن السؤال. لسوء الواقع. وهو يضرس بأسنانه قهرا. ويخرس جهرا «عن قوم لاينفكون يبلطون بحرا. فيم تجري دماؤهم نهرا. ولايضمرون الا لأنفسهم شرا. ثم يفيض النقد فالعرب. هم الذين جعلواشعب فلسطين ضحية خيانة الزعماءالعرب[٨٦] حين أمروهم بالرحيل. ولم يحموا البلاد. العرب هم الذين يجعلون الفلسطيني المشرد يقضي سنوات طويلة من عمره في المعتقل[٨٧]. وهم الذين تهدم دباباتهم البيت الفلسطيني فوق رؤوس أصحابه. فلا يخرج من تحت الأنقاض سوى أصحاب الطويات السليمة[٨٨]. والعرب هم الذين لايجرؤالفلسطيني بينهم بأن يتباهي بأقامته الجبرية[٨٩] كما يفعل تحت الأحتلال. وهم الذين يصدرون الصحف العربية في لندن وباريس. امعانا في أقناع الغرب بأن أرض الله واسعة. وماضيق

سوى الوطن [٩٠] وصحفهم هي التي تطوقنا بالأنتصارات الوهمية [٩١] مع أنهم في الواقع لايعرفون شيئا عن حقيقة عدوهم [٩٢]، بينما يتبرعون بأسرارهم لهذا العدو [٩٣]، وهم الذين يلتزمون الصمت، حين يجب الكلام [٩٤]، ويكتفون بالأدانة نضالا [٩٥]، لأنهم يحلمون بأستعادة فلسطين بفرار من الأمم المتحدة [٩٦].

وحين يتعلق الأمر بالذين يدعون النضال، دون أن يمارسوه حقيقة، فأن عمليات كشفهم، فلسطينيين في الخارج، وعربا، تكون قاسية وأميل حبيبي يشير، بسخرية لاتخفى، الى أن ثلاث منظمات فلسطينية، على الأقل قد نسبت عملية الصحن الطائر وذي العباءة، أو الدشداشة اليها [٩١]، وهي بالطبع عملية وهمية كما يقدم مشهدا كوميديا للنضال المزيف الذي يمارسه بعض الفلسطينيين، عبر منظماتهم في العواصم الأوربية، فقد شارك الراوي في «أخطيّة» في حفل شرقي خالص، بل عربي شرقي في شرقي القدس، لتأبين أحد رجالات فلسطين، الذي أغتالته أيد آثمة في الخارج عن عمر قضاه في الصمود والتصدي، وكان يحسب أنهم سيمضون الحفل، بين أزدراد اللقمة واللقمة، في تعداد مناقب الفقيد، وفي أستشفاف الأسباب عما أصابه، وهوية المجرمين ومن أرسلهم، وعن مصير من كان يعولهم من والدين وزوجة وأولاد، ولكن ظنه خاب، فالمؤبنون أنشغلوا بأنفسهم ومشاعرهم وكشفوا كمسؤولين عن مكاتب المقاومة في لندن وباريس عن أهتمامات لاعلاقة لها بالمقاومة إلا الاستفادة منها وجاهة وحياة.. ومظهرا لسانيا يقول ان طريقنا نحن الفلسطينيين، طويل وشاق، وعلينا أن ندفع الثمن [٩٨]، ومثل هؤلاء، لايختلفون عن الذين يستخدمون النضال لأغراض غير شريفة [٩٩] أو يستخدم النضال من خلالهم، كما يحدث مع فتاة المرسيدس الشقراء، التي شغلت محامي الأمة، المتعاون مع العدو، عن رؤية الاشارة الخضراء، فاخر مابلغنا عنها، أنها تعمل سكرتيرة لمبعوث فلسطيني في عاصمة أوربية، وقيل إنها طلقت زوجها وأنضمت الى الثورة في «حول» - الخارج، بعد أن أقتنعت، تماما بعدالة الفلسطينية، وقيل أن المبعوث المذكور مقتنع بهذا الأمر أيضا. وهناك في الثورة، من يجزم بأنها هي التي دبرت جلطة المواصلات في حيفا تدبيرا [١٠٠].

وهكذا فقد صبّت روايات المقاومة نقدها على المجتمع الذي يعوق الناس عن الثورة، وعلى التخاذل العربي تجاه واجب الصراع مع العدو، وعلى الذين يتاجرون بالثورة نضالا مزيفا، وعلى الذين تركوا الأرض ورحلوا، ولا يمكن أن تكون عودة حقيقة، الا من خلال الثورة، حين يجيبون بصدق على سؤال «أخطيّة» الكبير: **هل أستطعتم أن تحبوا سواي؟** [١٠١]

■ القسم الثاني

(١) - «ان قضيتنا مركبة. ومعركتنا متعددة الجبهات والعناصر، فهناك البعد القومي والبعد الطبقي والبعد الحضاري والبعد الانساني الشامل والبعد الفردي، ولابد لي ان انتصر في كل موقع من هذه المواقع» [١] بهذا الوعي تنظر رواية الارض المحتلة الى القضية وبهذا الاتساع يكون النضال الذي لابد وان يبدأ «طول ما أملي معايا والحب في قلبي» [٢] مادام هناك ايمان بحتمية اللقاء. وبأن كل المشردين سيعودون [٣] منتصرين ويلتقون في القدس وستكون القدس عاصمة فلسطين الحرة [٤].

واذا كان البقاء في الارض هو أول شرط من شروط المقاومة فان تطور علاقة الجماهير بواقع الاحتلال ادى الى تحقيق شرطها الثاني وهو عدم اندماج فلسطينيي الارض المحتلة بواقعهم على الرغم من محاولات التذويب والقمع والتهجير [٥] وهو امر أكدت عليه اللوحات الست في (سداسية الايام الستة).

ثم توسع الامر فصار مقاومة لممارسات الارهاب الصهيونية، قد تكون مقاومة باللسان، او حتى في السريرة، كما تفعل والدة اسامة الكرمي عندما يقتحم بيتها بحثا عنه، وكما تفعل جاراتها بعد ذلك: لاسلم الله فيك موخز ابرة ياابن الحرام.. الله يسمم

بدنـك . . الله يقطـع شوفتهم . . الله لايعطيهم العـافيـة . . ريتهم سود بجـاه الـرب المعبود[٦] اضافة الى الشتائم التي يسمعها جنود الاحتـلال حين يحـاصرون الاحيـاء او لمجرد مرورهم في السر وفي العلن خاصـة من الاطفـال. وعنـدمـا يصـل الارهـاب حد الصـدام الجسـدي فأنـه يتحـرك الى مواجهـة هذا الصـدام على المستـوى الفـردي. ان يعـاد (الاولى) مثـلاً، تقاوم الجنود الذين جاؤا لتـرحيلهـا. وتقـود معـركة حامية معهم قبل ان يقذفوها على الـدرج الى اسفـل وهي تقـاوم وتصـرخ، وعضت كتف احـدهم فصـاح من الالم وولى بعيـداً. وظلوا يدفعـونهـا وهي تقـاومهم وتركلهم حتى القوابها في فناء الدرج فهبطت على قدميها منتصبة القـامـة ورأسهـا في السمـاء.[٧] أمـا خضرة في (عبّاد الشمس)، فعندما قيدت الى التوقيف دون وجه حق، فقد سحبت الباب بكل قوتهـا فانسحب الجنـدي معـه رفـع يده وهـوى بهـا على وجههـا فتصـدت وسحبته اليها ورفسته بين رجليه فتهاوى على الارض[٨] وحاولت ان تحث زميلتها سعدية على الهرب ولم تفلح.

واذا كان هذا النـوع من التصـدي ينسب الى رد الفعل العفوي فهنـاك ردود فعـل يدخـل فيهـا التخطيـط حتى وان كانت من باب المقـاومـة السلبيـة، فحين جاءت السلطـات الى تلك الخـربـة الوادعة بالقرب من باقة الغربية وامرتها بان تمنع الشيوعيين بالقوة من عقد اجتماعاتهم في القرية والا فسوف يشردون سكانها بالقوة عبـر الحـدود، وارسلت السلطـات المتشائل ليسطلع الامر داخل القرية، فما التقى انسانا. . سوى شيخ ضرير ابلغه ان اهل القرية اجتمعوا شورى بينهم فقالوا: لا نعرف هؤلاء الشوعة ولا يعرفوننا وليس بيننـا وبينهم دم ولا ثار، فاذا اراد الحـاكم قتلهم فهـو اولى بذلـك منـا واقـدر عليه. واذا لم نقتلهم قتلنا الحاكم. فقرروا ان يهجـروا القـريـة حتى ينقضي النهار[٩] ومع ازدياد الوعي، يدخل التنظيم في عمليـات التصدي لممارسة الارهاب، فيتم تصعيد النضـال عن طريق النقـابات[١٠] او النوادي او الاحزاب التي تنظم المسيـرات المختلفـة ضد الطـوق، مثـلاً، في الناصرة وتل أبيب يهتفـون في اثنـائها: فكوا الطوق فكوا الطوق، اليوم تحت وبكرة فوق. «وينشرون عن طوقنا في صحفهم، ويقولون لنا ان صحف الاحـرار في انحـاء العـالم تنقـل عنهم، فيطلق طوقنـا الضمير العالمي الذي تحاول الصهيونية ان تطوقه»[١١]

وتتصـدى هذه الاحـزاب والتنظيمـات التي يتعرض لها العرب تحت الاحتلال وتطالب بحقوقهم في العمل والتعليم وهي تحس بالمشـاكـل التي يتعـرض لها الشباب، يقول عبد الرحيم الحزبي في الصـورة. . : أنـا أعـرف مشكلتـك ياعلي، يؤلمني وضعـك ووضـع مئـات الشبـان العـرب أمثـالـك. انت تعـرف يااخي ان الحزب يكرس لقضية (التعليم) الجامعي أهتماماً ملحوظاً. «كل سنـة نرسـل الى الـدول الاشتـراكيـة عشـرات من الطلاب. انها مسـاعـدة اخـويـة لاتقدر بثمن، وهي رمز مادي ومعنوي لتضامن الشعـوب الاشتـراكيـة مع شعبنـا، غيـر ان هذا لايحـل المشكلة كلهـا، الحـل كامن هنـا في بلادنـا. التعليم حق لنـا وحكـومـة التجهيـل العنصـرية تحجب عنا هذا الحق، وفي مثل هذه الحالة لايمكن ان ننـال الحقـوق بسهـولـة، لابـد لنا من نضال متواصل وعنيـد. لأجبـار الطغـاة الحـاقـدين على فتح الابـواب. فلنقرع بشـدة، لنقـرع بعنف، وستفتـح الابـواب وستنخلع اذا هي لم تفتح، لاننا اصحاب حق ولسنا شحاذي صدقة»[١٢]

ولاشـك ان صحـافـة هذه التنظيمـات تساهم في توعية الناس بحـقـوقـهم وبمـا يجب عليهم ان يفعلوه للحصـول على هذه الحقـوق بالاضـافة الى ماتقدمه من كشف لممارسات ـ الاحتلال ومن زيف لأدعـاءاتـه. . ويغطي تحقيق صحفي تقـوم به جريـدة «الاتحـاد» معظم روايـة (إخطيـة) فيكشف الكثير من الظلم الذي يتعـرض له العـرب تحت الاحتـلال كمـا يوحي بكثير من الوسائل التى يقاوم بها هذا الظلم.

(٢) ولأن مثل هذه التنظيمات انما تستند الى الفكر كأساس لتحريكها، فقد أولت الروايات اهتماماً خاصاً بالفكر، حتى ان اميل حبيبي رمز اليه «بالكنز» الذي يجعل اصحابه يستأسدون على السلطة الجبارة، ولا يهولهم رجل كبير، حتى ولو لم يكن قصير قامة مع انهم لايملكون شروى نقير.

وهذا الفكر يفعل في اتجاهات ثلاثة: أولها في الاصرار على عروبة الارض وقدمها واصالة اهلها وحقهم فيها، وثانيها في توعية الناس بواقعهم وبسبل الخلاص منه.
وثالثها في مقارعة دعاوى الصهيونية فكراً وممارسة.

وبالرغم من ان الفكر ينطلق في تأكيد عروبة الارض من بدهية «مادام الفرن قائما في مكانه، فهل نطرح عليه السلام لكي نتأكد منه؟»[١٤] الا انه يعزز هذه البديهية بالتاريخ الذي يهتم به اميل حبيبي اهتماما كبيرا في (المتشائل، اخطية) ويحاول سلمان ناطور ان يستلهمه حلاً للغز الذي يعيشه في (أنت القاتل ياشيخ) وهذا السؤال وغيره يجعل سهيل عز الدين يدرك لاول مرة «ان في صدره خنجراً غرزه جده. ومعلمة المدنيات، ومانعلم في دروس التاريخ»[١٥] واذا كنا قد اشرنا الى اهمية الفكر في نشر الوعي فان هذا الفكر يكتسب اهمية كبرى وهو يحاور العدو على مختلف مستوياته. وقد اهتم عدد من الروايات بمثل هذا الحوار، خاصة في الاوساط المثقفة فكانت روايتا سميح القاسم (الصورة.. والى الجحيم) تركزان على هذا الحوار، وركزت عليه رواية سحر خليفة (عباد الشمس) في جزء كبير منها، كما انه يمكن اعتبار التساؤلات التي طرحت في رواية (أنت القاتل..) في اطار هذا الحوار وان كان من طرف واحد، كما ان مثل هذا الحوار في (المتشائل واخطية) يأخذ اسلوب النفي، لان شخصيات اطراف الحوار فيه لاتلتقي. يبدأ الاتجاه الى الحوار من منطلق الاحساس بان من الضروري الوصول الى الطرف الاخر، لان الشارع الاسرائيلي لن يفهمنا ونحن بعيدون عنه[١٦] فقد تم افساد فكره لدرجة لايمكن ان تفسد اكثر مما هي عليه فلم تبق الا امكانية اصلاحها[١٧] خاصة عند بعض الذين يملكون القدرة على الفهم، اذا عرفوا، لانهم يحسون بالفاجعة[١٨] وهذا الاحساس يجعل صاحبه يدرك ان الانتصار ـ بالحوار ـ على الطرف الاخر، هو انتصار لهذا الطرف ايضاً وستكون النتيجة هي ان الطرفين سينتصران معاً على مسدس السلطة[١٩] خاصة وان جبهة القتال اعمق مما يبدو على السطح، واكثر تعقيدا وتركيبا هنا يدور القتال الحقيقي بين الليل والنهار بين عناصر الزمن ومكوناته المتناقضة بين الخير الذي في الانسان والشر الذي فيه، بين البناء والهدم والحب والكراهية.. وهي جبهة يمكن ان ينحاز الى الخير فيها ظالم ومظلوم حين ينتصر على نفسه بالفهم حتى يتحقق النصر العظيم. نصر الانسان على ذاته، النصر الذي يقوده الى كل الانتصارات العظيمة[٢٠] لذلك فأن المحاور الفلسطيني يطالب الطرف الاخر بأن يفكر بجد في سبيل ما، في ثغرة ما. للخروج من حلقة الدم المفرغة[٢١] ويظل عبد الرحيم يحلم: من يدري، ربما ذات يوم تكتشف هي الاخرى (روتي) الطريق الى نادينا، وهل ستجد طريقا آخر حين تنسد كل الطرق المعتمة في وجهها؟[٢٢] مما يشير الى ان الطرف الذي يبادر الى الحوار هو الطرف الفلسطيني الذي يطالب بالاعتراف له بشيء من العدل بشبر واحد من العدل، هوية واحدة من العدل، وهي مطالبة مطبوعة بحس انساني لانه يعرف انه اذا لم يحصل على هذا العدل بالحوار، فأنه سيأخذه بكل ثمن[٢٣]

فهل يجد هذا المحاور الانساني حداً أدنى مما يطالب به؟

انه يجد الاستجابة لدى (روتي) ـ مثلا ـ ولكن الطرف النقيض لها في مجتمعها يقتلها، كما يقتل اية استجابة مشابهة من طرف لايملك المسؤولية ليبقى بعض الامل في المسحوقين من الطرف الاخر مثل خضرون في (عباد الشمس) حين يوحدون نضالهم مع العرب، ويتعرضون مثلهم لكل ممارسات الارهاب وتبقى

محصلة مثل هذا الحوار سالبة ان الساعات لاتلتقي ولقاء العربي بدنياه، هو فراق اوري عن ايلانته..

فماذا يبقى امام الفلسطيني من ثمن، ليأخذ به العدل، سوى الكفاح المسلح؟..

امام كل الضغوط التي يجدها الفلسطيني من المؤسسة العسكرية للكيان الصهيوني وفي غياب اي احتمال في قيام هذه المؤسسة بتحسين الظروف، يولد الحقد في القلوب ويكون واضحاً في نظرات (ام صابر). والتي قطعت ظروف الاحتلال اصابع زوجها الى كتف الضابط ونجومه، محملة اياه في سرها مسؤولية ما حدث لزوجها، وهي تتساءل:

كم رجلاً قتلت ياقواد؟ كم معتقلاً خصيت؟ تبتسم؟ لا والله مؤدب. ابن أكابر وتدفع نقوداً ثمن الفواكه؟ كثر خيرك وخير ديانتك. خليها علينا يا أدون (سيد) البلد بلدكم والخير خيركم والدفع ليش؟ تضحكوا علينا؟ الدنيا كلها تضحك علينا، فكيف لاتضحك انت؟

وباخت الضحكة في وجه الضابط، حين التقت عيناه بعيني ام صابر الحاقدتين، ودمدم كلاما عبريا موجهاً لزوجته، فلوت المرأة رقبتها وتشاغلت عن الطفل وامه بأنتقاء حبات الاسكدنيا الطازجة.[٢٤] ويتنامى هذا الحقد في صدر سعدية بعد ان تصادر الارض التي تحملت كثيراً حتى اشترتها، فتعلنه بوضوح: والله حاسه راسي نافورة نار ودمي حامي ولا الكبريت، والله، لو بايدي قنبلة لانسف العالم، وماخلي من ريحة الناس ناس[٢٥]

وبذلك يتضح الخيار الوحيد، لان العالم لايريد ان يفهمنا الا عبر فوهة الكلاشينكوف[٢٦].

فمن الذي يقدم هذا الاختيار؟

ان المناضل السجين سعيد الثاني قد قال: الشعب الذي يكافح[٢٧]. وهو بالتالي ذلك الجزء من الشعب الذي فهم الواقع، وقرر الا يختبىء. لكن هذا الجزء الواعي يفهم ان هذا الاختيار يعني الاقدام على القتل. لانه يملك حسا انسانيا جعله يبذل الجهود حتى لايوصله الاحتلال الى هذا الاختيار فأنه يقف طويلا امام عملية القتل، ويناقشها. بل ان الحس الانساني يظهر حتى بعد لحظة الحقد. فأم صابر التقيت عيناها بعيني زوجة الضابط بعد اغتياله: النظرة الجزعة تنادي عينيها، تستغيثان، تستصرخان، وشيء ما يزعزع ابواب القلب المغلقة بدون استئذان، وبياض العينين النادبتين يطلق رياحا باردة كعصف السموم، وترنحت اعماق ام صابر وتمتمت: رحمتك يارب..

ومدت ام صابر يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية، ولمست كتفها برفق وهتفت: يعينك الله يااختى يعينك الله[٢٨].

وفي الوقت ذاته القت المرأة الاسرائيلية رأسها على كتف عادل الكرمي فهمس بعطف: بسيدر (لابأس) ورشّ ماء على وجه الصبية، فتحركت ولم يلتفت لتحذيرات المارة ولا لأشاراتهم الى نجومه، فمد يده نحو النجوم انتزعها، القى بها على الارض. حمل الصبية على كتفه. ومشى في عرض الشارع الخالي والمرأة الباكية تتبعه بصمت.[٢٩] حتى اسامة الكرمي، الذي قام بالعملية سبق له وان ناقش مسألة القتل وتساءل: هل سأتمكن من القيام بالعمليات المطلوبة؟ وكيف اقتل الناس وانا اشفق على خروف العيد من الذبح؟[٣٠] ثم عاش حالة صراع لايرحم وهو يفكر بوجود عادل الكرمي، ابن خاله بين العمال العرب الذين كلف بمهاجمة الباصات التي تنقلهم.[٣١] لكن اسامة الكرمي، القادم من الخارج، عبر تنظيم قام بتثقيفه وتكليفه، يفهم انه لايقوم بعملية قتل مجانية: انه يدرك ان احتمال اصابة ابن خاله في عملية مقاومة مقررة، هو جزء من عملية التضحية الكبرى التي اخذها على عاتقه[٣٢] لذلك تصبح العملية لديه مفسرة: تكسر الحب عند قدميك يجعل الروح سلعة في سوق الدم. لكنني هنا في هذه الارض، وبالرغم من كل شيء... فأنا هنا. وقد عدت، لهذه الصخرة، لهذه الحفرة وهذه اليد. ملطخة بالدم، لكنها جسر الحرية في بحر الاحزان، وأنا حاليا ارفعها، جناح نسر

يجرح حاجز الصوت بنصال حده، وصوتي هادر، لعله الكاتيوشا والنابالم، فلتهتز الارض لوقع قدمي اذا مشيت، ولترقبني الاعين الغافلة اذا غفوت فأنا للصحوة اسري من بين دياجير السخط [٣٣]

انه بقناعة وبوضوح: العنف الثوري، وحين لايكون القتل في اطار العنف الثوري فأن رواية الارض المحتلة تدينه، ان سهيل عز الدين، حين يتدرب على القتل، يتحول الامر لديه الى هذيان يتصور معه انه يقتل زوجته، واخته، ويقتل نفسه، فيفقد ايمانه قبل التجربة ثم يفقد قدرته على الحب بعدها: وضغطت على الديك (الزناد) شعرت بحرارة القبلة التي طبعها والدي على جبيني، وشعرت بلمسات ايمان (اخته) الصغيرة، لكن سناء، (حبيبته) لم تخطر ببالي.

لقد فقدتها في لحظات لانني قتلت نفسي البريئة التي احبتها حبا شديداً، فكيف سأعود اليها انساناً آخر؟ كيف ستحبني بعد اليوم.. [٣٤]

وتبدو انسانية هذا الموقف اذا ماقورنت بموقف مشابه في رواية (ولد للموت) التي كتبها يائيل دايان... ففيها اكتشف دانيال السهولة التي يقتل بها. لم يكن يحس بالبهجة ولا بالكراهية حينما كان يقتل. ولم يكن حتى يشغل باله بالمبررات الخلقية التي تجعله يضغط على الزناد. لقد اصبح القتل وظيفة بالنسبة له، وهذا هو كل ما هنالك لم تكن ترهق دانيال اية مسؤولية من اي مستوى، ولم تكن تربطه بالوحدة التي انضم اليها غير صداقته لشابين، احدهما يمني والاخر هنغاري.

وفي احدى الغارات قتل الشابان. واحس دانيال لاول مرة بذلك المذاق الكريه للموت. واحس للمرة الاولى ايضا بالخوف، وأن البقاء على قيد الحياة يجب الا يؤخذ كقضية ثابتة. وحينما انغمس دانيال في غمرات معركة جديد لم يكن القتل بالنسبة له عملا وظائفيا هذه المرة، لقد اصبح الحقد كمسحوق البارود تحت اظافره. [٣٥] هذا النوع من «القتل» مدان في رواية الأرض المحتلة، التي حددتّ للصدام شروطاً تلحقه بالعنف الثوري الشرعي تماماً في نضال الشعوب، وحين يجيء العنف على شكل تمرد فردي غير منظم، فأن الرواية تناقشه، ويقدّم أميل حبيبي صورة من ذلك، وهو يجري الحوار بين (ولاء) ووالدته في «المتشائل»، بعد أن أعلن ولاء العصيان على الدولة قالت والدته: الموت ليس منفذاً بل نهاية. وحاورته، لندرك أن الكاتب يضع وجهة نظره على لسانها:

- لوكنا أحراراً ياولدي، ما أختلفنا. لا أنت تحمل سلاحاً ولا أنا أدعوك الى أحتراس، أنما نحن نسعى في سبيل هذه الحرية.
- مثلما تسعى الطبيعة في سبيل حريتها، فالفجر لا يطلع من ليله الا بعد أن يكمل ليله، والزنبقة لاتبرعم الا بعد أن تنضج بصلتها. الطبيعة تكره الأجهاض ياولدي.
- سئمت خنوعكم.
- لدينا فتية وفتيات لم يخنعوا فاحذ حذوهم. تحملوا طول ليل فحملوا الشمس فوق جباههم ما أستطاعوا أخراجهم من أرض الا الى زنزانة وما هدموا عليهم بيتاً الا بعد أن هدموا عليهم أسطورة. أنك يائس ياولدي.
- لا أدري حولي سوى الظلام.
- في الكهف.
- حياتي كلها كهف.
- فأنت لا تزال في البصلة تتبرعم. أخرج الى نور الشمس.
- أين مكاني تحت الشمس؟
- الدنيا بخير، ياولدي. فكم من شعب أنتزع حريته وسيأتي موسمنا.

هذا العنف الثوري اذن لايجيء عفواً أنه بحاجة الى اعداد حتى ينضج فيؤتي ثماره الحقيقية عندما تبدأ الثورة.

(٣) - حين يصل الواقع الى حدّ أقصى يجب أن يكون فيه أختيار: اما أن يبقى الأنسان على الخازوق، أوينزل الى الشارع، فأن هذا يعني أن جوّ الثورة قد نضج وبات الباب مفتوحاً للشعب غير النائم أن يشارك فيها بكل فئاته. وقد سجلت الروايات هذه المشاركة بشكل غطتّ فيه كل فئات الشعب.

واذا كان الدور الأساسي في هذه الثورة، ضمن ظروف المجتمع، منوطا بالرجال، فان الأطفال لم يحرموا من دورهم، حين تتيح لهم هذه الظروف دورا، وثورة الحجارة، التي سجلت

كثورة فريدة في التاريخ كان اغلب الذين اشعلوها ـ وما زالوا ـ من صغار السن، الذين يخرجون من كل بيت، ويقفون في الزوايا المعتمه يستفزون الجنود بالشتائم والضحك، ويربط احدهم علبة بندوره بذنب قطه ويطلقها[٣٧] فيطاردهم الجنود، ويصبح السجن للفتيان والصبيان، ويتطور الأمر ويقف الأولاد وفي ايديهم حجارة احسن استغلالها يتحينون الفرصه. وبمجرد ان تتفرق النسوة، ويبقى الجنديان وحدهما على الرصيف، يشتغل الرشق وتنهال الحجارة، وتنشق الارض عن مئات الأولاد.. ويضحى الشارع جبهه.[٣٨]

ولا يقتصر الامر على الأولاد الصبيان، فالبنات لهن دور ايضا، وبنت ابو سالم رشقت في المظاهره حجرا فتح نافوخ الضابط، فلحقوها من شارع الى شارع طارت مثل العصفورة لحقوها في الزقاق، وطلع عليهم بقية العفاريت وهات ياحجار وضرب بالمقاليع.[٣٩]

وتشارك المرأه في هذا الصراع، فحين يهجم جنديان على جمع النسوة الذي يستفزهما بهدوئه تمتدّ ايدي النسوة والسنتهن، ويندلع الصياح.[٤٠]

وقد تتجمع كل هذه الفئات معا.. ليتحول صمودها الى عصيان، يبدأ على شكل هدير. وينتهي الى صدام يلعلع فيه الرصاص.. وفي نهاية (عباد الشمس) واحد من المشاهد الموحية: صاحت سعدية: ابني. واندفعت تركض تقفز الأدراج، تفتح باب الحاكورة، وتصرخ: «ابني» لحقت بها النسوة كل واحده تصرخ: ابني. وفوق الطرقات المتربة ركضت اقدام النسوة، انفتحت ابواب الجند. رصاص. صياح. عويل الاطفال يشدون الاذيال يحلقن حول الاسوار. خرج الضابط.. هجمت عليه سعديه. صفعها. تناثر شعرها. ابني. ضربة فوق رأسها افقدتها الصواب فتوحشت. صفعته ثانيه، ثالثه تراجعت خطوات ثم الهجوم... هيف الصوت من وراء السور بالحجارة، اضربوا وبدأت سعديه تضرب. والنسوه تضرب.. اختبأ الجند حوصر اخرون وهم فوق الأسوار. حجر اصاب احدهم فهوى.. اشتعل الدم[٤١]

اضافة الى مشاركة كل الفئات، فان المقاومة تستخدم كل الوسائل المتاحة من الحجر الى القنبلة وتستخدم ذكاءها في اختيار هذه الوسائل، واذا كانت البنات المدسيات قد اعتقلن وعذبن بتهمة تهريب السلاح او التستر على تهريبه وحشرن مع نساء ساقطات[٤٢] في (سداسية الايام الستة) فأن الفتاة التي سمعها اسامة الكرمي تصيح تحت التعذيب في (الصبار) تهرب الشفرة تحت الباروكة[٤٣]

حتى توصل الاوامر التنظيمية الى عناصر المقاومة وهي شبيهة بالاوامر التي حملها معه اسامة الكرمي من تنظيمه للقيام بعمليات فدائية، كانت اولها عملية اغتيال الضابط فجأةً، كأنما انشقت الارض عنه، قفز شاب ملثم الراس بكوفية بيضاء، رفع يده اللامعة كالبرق وهوى بها على صندوق الاسكدنيا والدم يتدفق كالنافورة.[٤٤] هذا الشاب الملثم تحول الى رعب متصل للكيان الصهيوني لدرجة ان حياته صارت تصاب بجلطة. حين يتصور وجود مثل هذا الشاب الملثم في مكان هي الجلطة التي وصفها اميل حبيبي في (اخطية) بتفصيل دقيق يشير الى الشلل الذي تسببه المقاومة للكيان الصهيوني.

وهذا الشاب الملثم، يتحرك في كل مكان وفي كل وقت.. فهو في (الى الجحيم ......) يخلق انفجارا هائلا يجعل مئات من الخلق تتدافع وتتراكض في شتى الاتجاهات وهو في (الصبار) يعلن عن نفسه كل وقت حتى يفهم الناس ان الرفاق يعملون من خلال سماعهم لاصوات النيران ورؤيتهم للكشافات وسيارات الجيش تحاول ان تفعل شيئاً.[٤٦]

وهذا الشاب الملثم، وقد يعمل وحده، وقد يعمل مع الرفاق، حين تكون العملية التي تم التخطيط لها اكبر من طاقته، مثل عملية نسف باصات ايجيد التي شارك فيها اسامة الكرمي، وامر قائدها ابو الرعد في الوقت المناسب: «اضرب.. فانهمر الرصاص، وانفجرت قنبلة بالقرب من الشاحنة فتناثرت الشظايا في كل اتجاه، وانفجرت الاطارات، ودارت الشاحنة حول نفسها.. وصاح اسامة اضرب.. الباص الثاني. وانهمر الرصاص، وتطايرت الصخور، د وانفجرت اطارات الباص،

وتوقفت الباصات الاخرى، واستدارت شرقا وولت الادبار.[47]

وهذا الشاب الملثم يحسن الاختفاء فاسامة الكرمي استطاع ان يختفي بعد اغتيال الضابط، والفدائيون في عباد الشمس[48]

استطاعوا ان يختفوا بعد عملية فرض العدو بسببها حظر التجول على نابلس،

وحسن الكسيح يستطيع ان يختفي في بعد ان احدث الانفجار[49]

وكل واحد من هؤلاء الملثمين يجد من يساعده اسامة الكرمي ساعده ابن خاله باسل والفدائيون وجدوا ترحيبا من سعدية وخضرة وحسن وجد مساعدة من الراوي في (الى الجحيم) ومثل هؤلاء يجد ولاء امه تنضم اليه في (المتشائل) حتى تحميه[50] بحبها من ناحية وبالوعي الذي كانت تحاول ان تنقله اليه من ناحية اخرى، حتى يتحول من التمرد العفوى الى المقاومة الحقيقة.

كان موقف باقية والدة ولاء واضحا من تمرده الفردي، ومن قلة السلاح الذى يملكه والذى لايزيد على رشاش قديم، وقد اشارت الى انه تعجل الامر، في حواره معه، فهل تصورت ان الحب والرشاش القديم الاخر، قادران على حمايته، أم انها اختارت طريقه الذي لاتقره؟

ان الاجابة على السوءالين ستكون بالنفي عندما نعرف انهما استطاعا الفرار، ولم يعثر لهما على اثر، وان البحث عنهما في الليل ثم في النهار لم يكشف عنهما حيّين، ولم يكشف عن جثتيهما فبقي مصيرهما سرا غامضا. ويجب ان يظل سرا مصونا من اسرار الدولة[51] هذا السر لايحتاج الى كثير من التأمل حتى يفهم بعد ان يعلم المتشائل «ان هناك من بين كتائب الفدائيين كتيبة باسم الطنطورة، التي تنتسب اليها زوجته. لقد ذهبت باقية وولدها ولاء للانظمام للمقاومة المنظمة اذن، فكانت في ذلك اشارة الى وحدة النضال وهي اشارة سبق ان اتضحت عبر اخوة السجن[52] في المتشائل، وعبر انضمام زهدي الى مقاومة العدو دفاعا عن الفدائيين في الصبار[53] لكنها هنا تمتد الى خارج الوطن المحتل، لتتصل بمن يعملون على تحريره في كل مكان بهدف توحيد النضال باتجاه الهدف الواحد، حتى يتحول هذا النضال الى مايشبه عقد الزواج الذي تحولت اليه رسالة يعاد السرية الى المتشائل[54] ووحدة النضال هذه كما تشير الروايات ليست جديدة ورواية (اخطيّة) تروى طرفا منها وهي تتحدث عن عطية» من ابناء الجنوب اللبناني واصبح فيما بعد دباغا في سوق الشام في حيفا وشارك في النضال الفلسطيني بخطه الجميل الذي كان ينقش به الشعارات النارية على الجدران قبل ان يضطر الى الالتجاء الى وطنه (٥٥) ولذلك ليس غريبا ان ترتفع الدعوة الى توحيد نضال الشعب في الداخل والخارج وهي الدعوة التي حولت (سداسية الايام الستة) الى نشيد موحد للمقاومة،[56] تبدو وحدة النضال واضحة في لوحتين من لوحات «السداسية الاولى هي لوحة العودة حين توحد المظاهرة اطرافا مشاركة فيها من الارض المحتلة في النحس الاول والنحس الثاني كما توحدها قصيدة شاعر مدفون في الناصرة يكرم شعره ضريح شهيد في القدس[57] لتتشكل الوحدة الحميمة والحارة التي تكونت بفعل المواجهة[58] اما الثانية فتظهر في لوحة (الحب في قلبي) حين تلتقي الفتاة (فيروز) في السجن، فتاة من حيفا، يعني عربية من (اسرائيل) متهمة بالاتصال بالعدو فتصبح صديقتها وتتحول هذه الصداقة الى تهم مليئة بالتشويهات نشرها العدو في صفحته حول «الاتفاق مع الفتاة الحيفاوية على تنظيم خلية سرية داخل اسرائيل» وهو محض تشويه لصداقة بريئة بين فتاتين من شعب واحد اجتمعتا بعد فراق طويل تحت سقف واحد، سقف القاووش.[59]

وحدة النضال هذه هي التي تقبلها روايات الارض المحتلة في الوقت الذي ترفض أية وحدة ضمن شروط الاحتلال ففي لوحة (واخيرا نور اللوز) لم يستطع الاستاذ «م» ان يستعيد وحدة ذاته باستعادة ذاكرته، لان الذي فتح له الطريق الى طلعة اللبن هو الاحتلال[60] كما ان مسعود لم تكن سعادته كاملة بابن عمه القادم من الضفة لانه بقي مهددا من سحاب الاحتلال منها، ومن ثم العودة كما كان بدون ابن عم[61]. والعائدون عن طريق الجسر المقدس في زيارة هم مجرد اشباح هائمة[62] لن تستطيع الاهتداء

الى الكنوز التي حفظتها لهم «ام الروبابيكا» وعودة جينة الجديدة الى قبيتها ضيفة زائرة بعد غياب لم تعد الحياة الى عين الماء، لانها اجلت ذلك الى يوم اخر[٦٣] لا تكون العودة فيه بقدرة الاحتلال لان العودة الحقيقية تعني. . أما ان يلتقي الجميع المقيمين بجميع اللاجئين او ان تذهب تصاريح الاحتلال الى جهنم[٦٤]

ان اللقاء المنشود، هو اللقاء الذي ينبع من قناعة بالنضال لا مّن فردية تجعل واحد منطويا على عفريته. فما المانع من ان تلتقي في لحظة واحدة عفاريتنا، وان تتفق، فيما بينها على هذا اللقاء؟[٦٥]

انه الحلم: وفي لحظة من اللحظات في شارع من شوارع حيفا المكتظة بالسابلة وبالسيارات، خرجت العفاريت من الصدور، والتقت في وادى عبقر، في رائعة النهار: كل يسأل عن اخطيته كيف تركه، ولماذا تركها، وكيف حالها من بعده[٦٦]

واخطيته، هي من شعب فلسطين العربي، تحت الاحتلال يعاني كساحاً أول الامر (فاخطية كسيح، وحسن كسيح) وصمتا (فاخطية خرساء) حتى اكتشف أنه الكساح الموقت في العقول والقلوب، ووجد من يقف معه، لكن في اطار وحدة النضال.

لكن لقاء المناضلين على اكثر من مستوى لا يكون قاصرا على لقاء من بقي تحت الاحتلال بمن خرج ليعود ولكنه يتسع ليمتد الى كل عربي يوصله للوعي الى فهم خطورة العدو الصهيوني على كامل وطنه، الذي يطمع في بعضه احتلالا، ويطمع في بعضه الاخر سيطرة، بسبب ارتباطه بالامبريالية وبزعيمتها امريكا.

هوامش القسم الأول

١) سحر خليفة، الصبار، منشورات جاليلو، القدس ١٩٧٦ ص ٥٥

٢) سميح القاسم، الصوره الأخيره في الألبوم، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠ ص ٣٤

٣) سميح القاسم، الى الجحيم ايها الليلك، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٨ ص ٨٦

٤) المصدر السابق ص ١١٠

٥) سلمان ناطور، انت القاتل ياشيخ، مطبعة الشرق التعاونية القدس ١٩٧٦ ص ١٢٥

٦) الصوره الاخيره في الالبوم ص ١٣

٧) أميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، الوقائع الغربية في اختفاء سعيد ابي النفس المتشائل، منظمه التحرير الفلسطينية، دائرة الاعلام والثقافة، بيروت ١٩٨٠ [ونعتمد هذه الطبعة للروايتين] ص ١٦٠

٨) سداسية الأيام الستة ص ٢٤

٩) المصدر السابق ص ٤٠

١٠) اميل حبيبي، إخطّية، بيان برس، قبرص ١٩٨٥ ص ٢٤

١١) المتشائل ص ٩٥

١٢) المصدر السابق ١٠٩

١٣) اخطية ص ١٧

١٤) المصدر السابق ص ٥٥

١٥) سداسية الايام السته ص ٢٢

١٦) المصدر السابق ص ٤٧

١٧) المصدر السابق ص ٤٩ ـ ٥٠

١٨) اخطية ص ٧٩

١٩) المصدر السابق ص ١٧

٢٠) انت القاتل ياشيخ ص ٧

٢١) اخطية ص ٢٠

٢٢) المصدر السابق ص ٥٠

٢٣) الى الجحيم ايها الليلك ص ١٤

٢٤) الصبار ص ١٣٤

٢٥) الى الجحيم ايها الليلك ص ١٠

٢٦) المتشائل ص ٧٥ ـ ٧٦

٢٧) المصدر السابق ص ٦٨

٢٨) المصدر السابق ص ٦٥

٢٩) المصدر السابق ص ٩٩

٣٠) اخطية ص ١٥

٣١) المصدر السابق ص ٣٥

٣٢) المتشائل ص ١٦٤

٣٣) الصبار ص ١٥

٣٤) المتشائل ص ٧٦

٣٥) اخطية ص ٩٠

٣٦) المتشائل ص ١٣٩

٣٧) اخطية ص ٢١

٣٨) سحر خليفة، عباد الشمس، منظمة التحرير الفلسطينية ودار الفارابي، بيروت ١٩٨٠ ص ٦٨

٣٩) سداسية الايام الستة ص ٣٩

٤٠) عباد الشمس ص ٢٦٠

٤١) الصورة الاخيرة في الألبوم ص ٤٦

٤٢) المتشائل ص ١٨٢

٤٣) المصدر السابق ص ١٢٦ - ١٢٧

٤٤) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٤٦

٤٥) سلمان ناطور، حكاية لم تنته بعد، دار العماد للطباعة والنشر، دالية الكرمل ١٩٨٥ ص ١٢

٤٦) المصدر السابق ص ١٣

٤٧) الصبّار ص ١٣٥

٤٨) المتشائل ص ١٢٥

٤٩) سداسية الايام الستة ص ٨

٥٠) عباد الشمس ص ٣٩

٥١) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ١٧

٥٢) عباد الشمس ص ١٠٥

٥٣) سداسية الايام الستة ص ١٢

٥٤) المصدر السابق ص ٢٩

٥٥) المصدر السابق ص ٤١

٥٦) المتشائل ص ١٥٢

٥٧) عباد الشمس ص ٢٧٢

٥٨) انت القاتل ياشيخ ص ٨٥

٥٩) الى الجحيم ايها الليلك ص ١٠٤

٦٠) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٥١

٦١) اخطية ص ٨٢

٦٢) المصدر السابق ص ٧٦

٦٣) المصدر السابق ص ٨٢

٦٤) انت القاتل ياشيخ ص ٢٥، ٣٥، ٨٧

٦٥) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٤٩

٦٦) الصبار ص ١٨٥

٦٧) المتشائل ص ١٩٠

٦٨) المصدر السابق ص ١٩٣

٦٩) الصبار ص ٢٩

٧٠) المصدر السابق ص ١١٠

٧١) اخطية ص ٣٨

٧٢) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٧١

٧٣) المتشائل ص ١٤٢

٧٤) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ ص ١١

٧٥) سلمان ناطور، كاتب غضب، مطبعة الاتحاد، حيفا ١٩٨٤ ص ٦٦

٧٦) فخري صالح، مصدر سابق ص ٩٩

٧٧) عباد الشمس ص ٤٩

٧٨) اخطيةّ ص ٥٩ - ٦٠

٧٩) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ١١

٨٠) المتشائل ص ١٢٠

٨١) المصدر السابق ص ٩٤

٨٢) المصدر السابق ص ٦٣

٨٣) سداسية الايام الستة ص ٣٦

٨٤) المصدر السابق ص ٢٣

٨٥) إخطية ص ٤٥

٨٦) انت القاتل ياشيخ ص ٣٠

٨٧) الى الجحيم الليلك ص ٣٢

٨٨) المتشائل ص ١٣٦

٨٩) المصدر السابق ص ١٧٥

٩٠) اخطيةَ ص ٣٧ ـ ٣٨

٩١) المتشائل ص ١٨١

٩٢) الى الجحيم ايها الليلك ص ٥٤

٩٣) اخطية ص ٤٨

٩٤) المصدر السابق ص ١٦ ـ ١٧

٩٥) المصدر السابق ص ٤٨

٩٦) الصبار ص ١٩٢

٩٧) إخطية ص ١٦

٩٨) المصدر السابق ص ٣٠ ـ ٣١

٩٩) المتشائل ص ٨٤

١٠٠) إخطية ص ٤٤

١٠١) المصدر السابق ص ٨٨

هوامش القسم الثاني

١) الصورة الاخيرة في الألبوم ص ٥٤

٢) سداسية الايام الستة ص ٥١

٣) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٦١

٤) الى الجحيم ايها الليلك ص ٩٩

٥) شكري عزيز ماضي ـ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ١٩٧٨ ـ ص ١٧٣

٦) الصبار ص ١٧٩ ـ ١٨٢

٧) المتشائل ص ١٠٨

٨) عباد الشمس ص ٨٠

٩) المتشائل ص ١٠٨

١٠) عباد الشمس ص ١٠٥

١١) المتشائل ص ١٨١

١٢) الصورة الاخيره في الالبوم ص ٥٩

١٣) المتشائل ص ١٣٣

١٤) اخطية ص ٩١

١٥) أنت القاتل ياشيخ ص ٣٨

١٦) عباد الشمس ص ١٠٦

١٧) الصورة الاخيرة في الالبوم ص ٣٢

١٨) عباد الشمس ص ١٢٦

١٩) الصوره الاخيره في الالبوم ص ٥٤

٢٠) الى الجحيم ايها الليلك ص ٩١ ـ ٩٢

٢١) المصدر السابق ص ١٥

٢٢) الصورة الاخيرة في الألبوم ص ٤٩

٢٣) الى الجحيم ايها الليلك ص ١٥

٢٤) الصبار ص ١٧٠ ـ ١٧١

٢٥) عباد الشمس ص ٢٧٤

٢٦) الى الجحيم ايها الليلك ص ٨٢

٢٧) المتشائل ص ١٩١

٢٨) الصبار ص ١٧٢

٢٩) المصدر السابق ص ١٧٢ ـ ١٧٣

٣٠) المصدر السابق ص ٨٧

٣١) المصدر السابق ص ٩٥

٣٢) المصدر السابق ص ٩٥

٣٣) المصدر السابق ص ١٧٦

٣٤) انت القاتل ياشيخ ص ٨٠ ـ ٨١

٣٥) معين بسيسو نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة، الهيئة المصريه العامة للكتاب ١٩٧٠ ص ٥٢

٣٦) المتشائل ص ١٤٦ ـ ١٥٤ (مقاطع)

٣٧) الصبار ص ١١٢

٣٨) عباد الشمس ص ٢٤٩

٣٩) المصدر السابق ص ٤٩

٤٠) المصدر السابق ص ٢٤٩

٤١) المصدر السابق ص ٢٨٧ ـ ٢٧٩

٤٢) سداسية الايام الستة ص ٤٥

الأسد البابلي

شعر
خليل خوري

(اكلني، افناني، نبوخذ راصّر، ملك بـابل، جعلني انـاء فارغـاً، ابتلعني كتنين، طوحني.)

ارميا ٣٤/٥١

- ١ -

تتمطى على بحرة الملح أو جاع أستير
مشبوحة تضجع الآن، موصومة الصلب
تبحر في عريها المستباح،
وتلتف أفعى زناها على صدرها
المتهدل، تلتف أفعى المؤامرة
المستطيرة تسحق أضلاعها. تتلوى.
وتطرق، تفترس الذكريات سريرتها

تتذكر قصر الحريم الأنيق :
وتهمس : ياأحشو يرش . .
لكنه . . .
تتذكر وطأته ، صلبه ، الكأس ،
والنار ، والليل ، والخمر عالقة
بشعيرات لحيته ، الهمس ، نار
الوجار ، المؤامرة ، النار ، عينيه ،
أصداء ضحكته وهي تقتاده ،
النار ، مجمرة النار ، والسيف ،
ما قاله مردخاي ، الصليب ، وهامان ،
ما قاله مردخاي ، وهاياه ،
لكنها الآن . . شاحبة ، تتلوى
ولا ماء بل بحرة الملح ، لاماء
بل ظمأ قاتل ، خلفها الشط ، لكنها
يتوسدها شلل ، ويجمدها في صقيع
مكيدتها . . .
ما بها الآن شلاّء
يلتمع الماء في الشط . . والشط
يدنو وينأى . .
على قاب أنملة ، وهي
ظامئة ، انها في حوا فيه لكنها
ظمأ ـ آه هذا الأتون الذي
يتصاعد مني ، ساقية النار ،
هذي الجحيم التي . . قطرة ، قطرة . .
انها الآن شاحبة . .

وهنا الشط قاب امتداد الذراع
ولكنها عطش قاتل
أين؟ . . لاأين! لاآن . .
لاماء ، لاماء ، لاماء ، لاماء
لاماء ، لاماء ، لاماء ، لاماء
لاماء ، لاماء ، لاماء لاماء
لاماء ، بل بحرة الملح ، هذا
الأجاج! . .
اذن من سراب هو الشط؟
لكنه يتلألأ عبر مدامعها . . .
تسمع الموج، تبصره، والهدير،
عظيم تكاد تموت من الظمأ القاتل
الآن، والشط يلمع في بؤبؤيها؟
أما وعدت نفسها، وهي تضجع بين
يدي أحشويرش، زينة مخدعه
في جناح الحريم،
أما وعدت نفسها الماء ،
والشط،
أسوار بابل، والنخل، والنهر؟
لكنها الآن تضجع في الموت في
العطش المر مخنوقة بمكيدتها . .
ان مملحة الشط تفتح شدقاً رهيباً . .
واستير منهكة، تضجع الآن

يقلبها أحشويرش في قبة من
جناح الحريم، يريق على جسمها
الخمر، والعطر،
لكنها الآن محروقة
الجوف، تهجس:
لو قطرة انه الملح، لو..
انه الموت:
ياأحشويرش
ياأحشويرش
تتركني هكذا؟ تتخلى اذن؟
أحشويرش أنت كتبت على جسدي
الوعد،
منيتني الشط، منيتني أن
تصير الصبايا ببابل من خدمي
أنت منيتني الشط،
أسوار بابل، والتمر، والنهر،
تتركني؟ تتخلى اذن؟
نامي هنا استير
مقموعة نامي على الملح
مغلولة نامي هنا، فحي
من أفعوان يولد الصل
لن ينقع الغل
الداء في نهديك ينسل
ياجوهراً
مهما يغير شكله الشكل

الملح والخل

أبداً بداء ذويه يولد، ينهض النسل
هل كنت غير جريمة
نكراء
غير دمينة خضراء

غير خبيثة رقطاء . .

من صلب أمك، داؤها فيك؟

كانت تراثا في لياليك! . .

هل كنت غير مشيمة، موصولة بمشيمة،
بالعهر تغذوك؟
هل كنت غير وقيعة متآمرة

ودسيسة ومغامرة

سفر المكيدة دونوه على تهتك عاهره؟

يامخدع الشاه العتيق

تصير فخر الصيرفي وزهوه
وتصير في شرف المرابي شارة،
وتصير راية مردخاي وبنته،
يامردخاي على الزنا صهيون قامت
مردخاي جررت استيراً الى دار الحريم
وأحشويرش يشتري
والصير في يبيع
من ماء الزنا صهيون تشرب . .
حرم الشط النقي على البغي،
ومشتريها أحشويرش، حرم
الشط النقي على سوى أبنائه،
فاستعبري استير ياموطوءة النهرين يابنت الجريمة!

ما رأته زرقاء اليمامة

قصة قصيرة

■ حمد صالح

لم اكن افهم من الأمر شيئاً على الاطلاق. المسألة برمتها لا تبدو على درجة كافية من الوضوح. وجدوني ثملاً فاقتادوني الى هذا المكان البارد، ولكن الامر لم يقف عند هذا الحد كما هو شأن كل السكارى، إنما تركوني زمناً طويلاً ملقى كجثة حيوان نافق بين جدران جرداء متوسدا حذائي الملوث بالوحل على أرض صلبة تعط منها رائحة كريهة قبل ان يباشروا ـ وكما توقعت ـ باستخدام اساليبهم الخبيثة في الكشف التدريجي عن حيثيات القضية المستعصية على الفهم، سألوني عن اسمي واسم ابي واسم جدي وكل اسماء اصدقائي وأقاربي، وكذلك سألوني عن عمري وعملي فحكيت لهم كل ما عندي بصراحة كاملة. وحين استدار الحديث عنها، وهذا ما توقعته منذ البداية، تحاملت على اوجاع عمري المضاع وقلت لهم بلا لبس أو ابهام. أبدأ الليل عادة في حانة منزوية لأنهي الليل متوسداً صدرها الحنون، وماعدانا فان العالم يكون مسكوناً بالخلاء والوحشة والانتظار الذي لا طائل وراءه. قلت لهم، هي وجعي المميت الذي لا استطيع الشفاء منه. او بالاحرى لا ارغب الشفاء منه. قلت لهم هي حياتي التي كلما قبضت عليها انفلتت من بين الاصابع وتلاشت في متاهات هذا الزمن السفيه. استهوتنا اللعبة القاتلة. قلت لهم، هي تهرب باستمرار دون ان تبتعد عني، وانا لا اكف عن ملاحقتها دون أن ادركها الى ان وصلنا أعمق نقطة في الجحيم الذي يخشاه الآخرون. تبادلنا لعبة البحث عن معنى. او البحث عن هوية الى مسالك شائكة وخطيرة. انحدرنا دون وعي منا نحو جذور القناعات المهزوزة، وحين أوشكنا ان نعلن انتصارنا الحاسم التفتنا الى الوراء مرعوبين. احقاً قطعنا كل هذه المسافة الرهيبة دون ان نفطن؟ ادركنا حينها اننا نلهث في الحضيض في أعمق نقطة من جحيم الوعي الذي يخشاه الآخرون. ولما طلبوا مني رؤيتها ادركت على الفور نواياهم المبيتة، فأقفلت القلب عليها ولزمت الصمت. حينها أصبح التحدي في ذروته. امران لا ثالث لهما كما قالوا. امّا ان يروها اويستخدموا كل ما لديهم من اساليب لارغامي على ذلك ولكنني ادرك جيداً ما يطمحون في التوصل اليه فاعترفت أمامهم بأسى. إذ انني كنت مرغماً على الاعتراف:

ـ لقد قتلتها

ضحكت عيونهم الزجاجية الصلبة وسألوني مستغربين

ـ إذا كان ما تقوله صحيحاً، دلنا على جثتها؟!

قلت لهم

ـ طيب.. سأدلكم على جثتها

تساءلوا بلهفة

ـ اين هي؟

قلت لهم

ـ دفنتها

تساءلوا

ـ اين؟

قلت لهم وأنا أشير بقبضتي المضمومة الى صدري، باتجاه القلب تماماً

ـ هنا . .

تبادلوا فيما بينهم نظرات ساخرة وعدوانية، وتراقصت شواربهم المتدلية كحبال المشانق ثم أغلقوا الباب الحديدي وراءهم وخرجوا. كنت الهث بأعياء. متوتر الأعصاب، ملتصقاً في الجدار البارد. اتجمّد في زاوية الغرفة الضيّقة مثل كلب سائب في ليلة شتاء قاسية البرودة انتظر جولة أخرى للتحقيق. اوجولة اخرى للتعذيب، فيما كانت هي تنبض في داخلي دافئة وأليفة ترقد في القلب بمودة وأمان، تنبض في داخلي كوهج حياة أزلية متألقة فأتبعها مأسوراً بهاجس عنيد ومكابر. نحلّق في سماء رحبة. نواصل تحليقنا الحالم والسعيد، وكانت الشمس وجهتنا، نوشك ان نلج ضياءها الباهر، فاهتف بمرح واستبشار:

ـ لقد ذهبوا . . انظري . . لم يعد لهم وجود

اراها كما يرى النائم طيفاً شبحيّاً تهزّ رأسها بقنوط وتدمدم بمرارة:

ـ لا تتفائل كثيراً، انهم لا يذهبون . . .

«كرذاذ ناعم ورتيب لا يخلو من مسحة برد خفيفة وحالمة يدعو الى اغماض العينين والاسترخاء في ظل جدار رطب، تهبط الذكريات من عالم مجهول وغامض. عالم ساحر جميل. تصير الأرض إمرأة معطاء يتوسد صدرها الطري رجل مهزوز خائف من ظلّه، فيفكر آسفاً ان نهايته وشيكة. وما تلك الراحة القصيرة سوى إغفاءة متعب على صدر إمرأة، فتجيء الذكريات مثل غيمة مثقلة بالغيث تزحف على صدر السماء الواسعة لتتوهج في داخله المعتم. شعلة مضاءة وخافقة تزهر في القلب الذي اصبح الآن رحباً ونديا تنمو في سفوحه الخضراء الزهور المتفتحة وتغرّد في نبضة المضطرب عصافير الحب الملوّنة وتتفتح في مجرى شرايينه المتدفقة براعم فصول آتية. ما زالت في العمر بقية وان كانت واهنة تبوح باغنية لا لحن لها. أمل اغنية توحي بالكمال وتصبو الى الطمأنينة وتنشد السلام. بيد أن هذه الذكريات القاتمة المنسكبة من كل الاتجاهات لا تترك مجالاً للأمل بتفادي ما هو نصب العينين. هوىً ضال وعنيف ارتدى رجلاً متعباً منذ نعومة اظفاره حتى اكتسب شعر رأسه لون رغوة الصابون. فوهة قبر يرقد في الذاكرة ظل مفتوحاً على اتساعه منذ بدء الخليقة ولن يطبق فكيه إلا حين تكون الدورة قد إكتملت، ليفتح فمه مجدداً على أثر دورة جديدة ستبتديء من جديد، حينها ستغني في دم الحياة عصافير الحب الملونة ويهطل في الحلم رذاذ خفيف وناعم من الذكريات الحالمة، وفي القلب النابض بحس الحياة تتفتح براعم فصول آتية. ولكن، في عمق الكارثة، على رؤوس الأصابع تظلّ حسابات الخسائر قائمة. ليس هناك ربح يجنى إلا بمقدار خسارة تحدث، وغالباً ما تكون الخسارة بدون ربح. علماً ان دائرة محمومة لا تنتهي حتى تبدأ دائرة أخرى في الدوران المشاكس. والشيء الثابت فيَ تكرار هذه الدوائر القاسية هو حساب المزيد من الخسائر، حيث يكون الزمن محسوباً بعدد الخسائر التي تكمن فيه، وإلّا لفقد معناه الجوهري كإنسياب زمني رتيب وممل. هناك فاصلة في غاية الدقة الا وهي ان أية خسارة تحلُّ تكون بمثابة ربح لرعشة حياتية اكسبتها اللحظة المستعصية مذاقاً خاصاً ومألوفاً بعد ان تكون الحياة برمتها قد تكثفت فيها، أوعلى الأقل أعطتها هويتها الحقيقية، وبدون هذه الخسائر المنتزعة من صميم الحياة ليس هناك سوى فراغ لزج لا معنى له، باهت وفاتر وعديم الجدوى. وجود سطح من الأفضل الّا يكون موجوداً. بمعنى آخر موت كريه يرتدي وجه حياة عاديّة ومشوهة، ومن هنا تبدأ الكارثة. تبدأ مأساة الوعي الحاد، حيث الهبوط المستمر والأزلي نحو الجذور البعيدة. رحلة الغوص في عمق الخسارة، وهذه السلسلة الصمغية المعتمة هي ما تعنيه حياة قائمة ومعاشة بكل ثقلها بالنسبة لأنسان ما. إنسان قلق ومضطرب، تنام الدهشة في وجهه المستسلم لكل ما هو آت. ليس مجنوناً ولكنه بالمقابل ليس سوياً مثل الآخرين نحيل العود، لا يخلو من بلادة قروية. بلحية بيضاء مسترسلة على صدره، وصلعة داكنة لا تخلو من لمعان باهت، ونظارة طبيّة سميكة، ودشداشة قديمة لا يستبدلها مطلقاً. اعتزل العالم في صومعة طينية كئيبة، اوبالاحرى احتضن العالم بهذه الصومعة المنفية. يحلم باشياء ربما لا وجود في اذهان الآخرين. ولكنها بالنسبة له تعني الحياة المستحيلة التي ينبغي اقتحام اسوارها المنيعة. لا ينفك يحسب خسائره في وجه إمرأة تنام في داخله. في القلب تماماً. إمرأة يراها ويجالسها ويتبادل معها هموم هذا العمر المضاع هدراً، بيد انها سرعان ما تتركه لوحدته الخانقة وتمضي متعثرة في متاهات هذا الزمن السفيه. تمضي الى حيث يمضي الآخرون باستمرار. تختفي عنه في زحمة هذا العالم

الخانق فيعود بدوره الى كتبه المصفرّة الأوراق وعزلته الموحشة وحسابات وخسائر من جديد، فيتأمل جدران صومعته المتصدعة بعين مخذولة، يائسة، وعبر فرجة الباب الخشبي العتيق يرسم بذهنه ملامح قبر متواضع لا يثير الانتباه، ويهمس لنفسه بقنوط وألم:

ـ هذا مكاني الحقيقي . . .

«في حانة متواضعة من حانات المدينة أختبيء وأعبُّ من رديء الخمور بكل ما املك من نقود الى أن أثمل تماماً، فأتوجس على الفور نمنمة خطاها القادمة من ليل المستحيل تسري تحت الجلد. كل جرعة مريرة فائضة عن الحاجة تقربها مني خطوة. تبعدني عن خوفي المزمن خطوة تملؤني بحضورها الفاجع، تنهض من العدم بكل كبرياء وجبروت. وحين أقتنع بكونها موجودة حقاً، ليس في داخلي فحسب. انما مجسدّة مثل أي كائن انساني آخر في هذا الكون، اسألها ان تقودني خارج هذا المكان المشؤوم. انهض مترنحاً ـ اعمى ولكنه مضاء من الداخل حد الانبهار المريع تقوده إمرأة متعبة وبائسة يصرّ على ان اسمها زرقاء اليمامة ـ ابحث عن الصومعة الغريبة في عينيها الواسعتين، ولكن المدينة كبيرة والليل حالك الظلام. لا انسى ملامح البيوت المتراصة والطرقات الملتوية والأزقة الآسنة وحدها، إنما انسى كل ما يمتُ الى عالم الصحو بصلة. ينعدم وجود الواقع ويولد من إنقاضه عالم رحب وبّراق لا تحدّه حدود، وحدي أترنّح فيه. عالم أخضر وندي يمتدّ على مدّ البصر، شاسع وعظيم احاول جاهداً الحفاظ على حرمة هذه الوحدة الآمنة فألتمس الرصيف عرشاً تتوامض فوقه نجوم ما بعد منتصف الليل. ارى في عتمة الأزقة وصمت المنازل القديمة ما لا يراه غيري. ارى بعينيها الواسعتين وبعمق مذهل كائنات بشرية كلها تمثلني بهذا الشكل وذاك. كلها ترتدي وجهي الكالح وتنطق بلساني الذي أصبح فصيحاً وبليغاً على نحو مدهش، وتشير بيدي الى الاماكن الاكثر عتمة ورهبة، وتفكر بعقلي المتوهج، وتتحسس وجود الاشياء بأحاسيسي الحادّة وتترنح مثلي ايضاً، وربما تترسب مثلي في جفاف رحم زرقاء اليمامة وسكون متاهاته المظلمة. كل شيء فيها هو مني، أو بتعبير أدق هي أنا مع انها تختلف، فيما بينها اختلافات جوهرية لا يمكن التوفيق بينها، مطلقاً، فأصاب بالدوار ومن ثم بالغثيان الشديد.

وحين أحاول ان اتجشأ ينـدلق لساني ساحباً وراءه كل مرارات صدري المحترق. أتقيأ أحشائي بعد ان يسقط رأسي الثقيل بين راحتي. يولد عالم من القيء. عالم غريب ومشوّه على شكل بركة ملتمعة ودبقة تفوح برائحة الخمور المحلية المغشوشة. بركة مدوّرة غير متناسقة الأبعاد تبرز على سطحها الصقيل نتوءات صغيرة كحبات الزيتون. تتضخم هذه النتوءات اللزجة في عينيها المبحلقتين برعب وذهول، تكبر البركة الكريهة. تكبر في البركة النتوءات الشاذة. يكبر في النتوءات الشاذة رعبي من الحياة. عالم ممهور بالنتانة والخوف يتحول فيه وجهي المستباح الى رؤوس كائنات مشوهة، بلا أوصاف محدّدة. غائمة الملامح، تدب على وجه ليلنا البارد. تحمل أفواهاً حيوانية زاعقة مشقوقة في وجوه مطاطية منفوخة، تنفث هواءاً فاسداً. وجوه كائنات اسطورية منقرضة لا هوية لها. كائنات غريبة وافدة من كوكب آخر، كل شيء فيها مشوّه وشاذ. اسمعها تهمس في داخلي:

ـ مصيبتي فيهم كبيرة

فأردد بذات الهمس الخافت:

ـ ومصيبتي فيك أكبر

تردف متسائلة:

ـ الا تراهم؟

اراهم بعمق مؤلم. كل ما تقع عليه العين في هذه الاشكال المروعة مزيف وكريه وغير مقنع. كل ما تشمّه الأنوف في هذه البركة الواسعة يحمل رائحة القيء النتنة، فترتفع أحشائي الى مستوى بلعومي، وعلى اثر عواء لا ارادي انبعث من حنجرتي غمرت هذه الاشكال الاسطورية دفعة قيء كبيرة فعاد سطح البركة الى لمعانه الفاتر. اهتف بها مستبشراً وأنا أشير الى البركة

ـ لم يعد لهم وجود. . انظري. . لقد ذهبوا

تهز رأسها بيأس وتوشوش في اذن الظلام

ـ لا تتفاءل كثيراً، انهم لايذهبون

فأترك رأسي مجدداً يتهاوى بين راحتي ناشجاً ببقايا قيء ما برح يتوالد بكثافة صدري المحترق. وفي لحظة مراوغة وليست متزنة اتوجسها تنسلخ عني، مثل ظلّ يبتعد عن اصله، ومن غير ان ارفع رأسي اراها تجلس الى جانبي على عرش الرصيف المرصع بنجوم ما بعد منتصف الليل والعاط بالروائح النتنة. افتح عيني

المجهدتين على اتساعهما فلا اشاهد سوى وجه مترب يحمل لون ارض رطبة، يكتنفه شعر متشابك مثل ادغال كثيفة. وجسد نحيل ملفوف بأسمال عتيقة متهرئة وبقايا ذابلة لجمال انثوي آفل لأمرأة قروية متعبة ما زالت - بحكم كل الاعتبارات المحيطة بها - على قيد الحياة، في غضون واخاديد الوجه الشاحب تشهق جبال وتغور وديان، وفي العينين الواسعتين تفيض اهوار الجنوب، وتذوب في المقلتين النديتين ثلوج الشمال. تنبض في داخلي بقسوة وعنف، تلملم في سكون ما بعد منتصف الليل خسائرها العديدة ولكنها الى جانبي او في داخلي إمرأة متماسكة ترفض الانهيار. وحين أتجشأ مرارات ازماني الظالمة يتأكد لي بحضورها الفاجع انني ارقد في جوف قبر رهيب اسمه الحياة. اترسب على مشارف أمل كاذب. اتوسد خوفي المزمن واواصل البكاء. خوفي منها وخوفي عليها بذات الوقت. خوفي ان تظل مجرد ألق ظالم ينخر في القلب، وخوفي ان تنفصل عني الى الأبد، فهي بالتالي مصابي القاتل ومن رحمها المشوّه ذقت مرارات هذا الوعي العظيم. هي السر العميق والجذر الذي سأبقى الهث على شواطئه المضطربة. حاجتي كبيرة - في هذه اللحظة بالذات - الى مراجعة الكثير من القناعات التي كانت قائمة كالصروح الشامخة. هل خدعني نجم مراوغ، ام يا ترى اختطفني هوىً ضال لجنيّة كافرة؟ . . .

«- أرى العالم كلّه في عينيها الواسعتين

لم أصدق أبي. كان من الحكمة ان لا اصدقه. سخرت منه بسري، بيد ان العالم سرعان ما تجمّع في مفاصلي حينما وقفت داخل الصومعة مصعوقاً وأنا اراها تطلُّ من مكتبته التاريخية العتيقة. تطلُّ مجرد حرف مهمل موبوء بالانين والالم. تأملتها بامعان فرأيت في سماتها الحزينة ارضاً حية ووديانا عميقة وجبالاً شاهقة ومستنقعات واسعة وانهاراً فائضة واشجاراً خضراء مثمرة واملاً لا حدود له تبوح به همسات شفتيها الذابلتين

- لا تيأس يا عزيزتي، اوشكنا على الوصول. . .

«شدتني امي تحت عباءتها الصوفية الثقيلة حين تجهمت السماء وهبطت الغيوم السوداء الداكنة الى مستوى قمم التلال واشتد عصف الرياح الباردة، وبين خطوة واخرى كانت الغيوم الحبلى تتصدع بوميض خاطف وحاد ينير الارض والحقول والتلال المحيطة بنا، على أثره تدوى قرقعة جافة وخشنة في اشلاء الغيوم المتصادمة بقسوة فيقشعر بدني تحت الدشداشة الرطبة وتهطل الامطار بغزارة. التمس الدفء بجسد امي المنتصب الى جانبي فأحس لهاثها كفحيح الرياح التي تنوح بين الاشجار والحقول. لم يكن بيتنا بعيداً ولكنه في مثل هذا الطقس العاصف بدا ابعد بكثير من ان نصله سالمين، فأفكر ان الظلام مخيف وان في الليل تحدث اشياء فظيعة تفوق التصور، حيث تنشط كل الكائنات الاسطورية الشريرة لتمارس شذوذها المروع فأنكمش تحت عباءة امي الصوفية الثقيلة وانا اتساءل متخّوفاً:

- متى نصل يا امي؟

فتجيبني بلهجة تتعمد ان تجعلها واثقة وعالية النبرة، ولكنني اتذوق من خلالها مرارة الحنظل

- لا تيأس يا عزيزي، أوشكنا على الوصول. . .

«اراها بين الحلم واليقظة، او بالاحرى بين الثمل الغائب وبين حضور الصحو غير المستحب تناهض بيأس للحيلولة دون السقوط في بركة القيء. تنازع دون جدوى للأفلات من مجالب وانياب الكائنات الاسطورية المشوهة، المتولدة بغزارة مريعة من جوف البركة المنتنة تتساءل بألم:

- الا تراهم؟

اراها ترتكس في ليل الفجيعة. تشحب صورتها في ذهني فأغمض عيني باعياء وأترك رأسي يسقط بين يدي كما تسقط صخرة كبيرة من قمة جبل. . .

«حين عاد ابي مثقلاً بتاريخه الهجين ادار للعالم ظهره. عزف عن الخروج من صومعته الطينية المتواضعة. لا يستقبل احداً في منفاه ولا يغادر بدوره هذا المنفى الكئيب. ينبش ليل نهار في بطون الكتب المصفّرة الأوراق. يقرأ بنهم غريب، في سباق لا هوادة فيه مع الزمن. يبحث في عمق الماضي عن جذور قناعات جديدة. قناعات لا تهتز، لا ليقنع الآخرين بمتانة مرتكزاته الفكرية، بل الاحرى ليقنع نفسه هو. لم تضعفه سنون التردي أو تحدُّ المصائب المتوالية من عزيمته عن مواصلة القراءة الدؤوبة والبحث المثابر، حتى اني أتصوره - نتيجة هذا الولع الغريب في قراءة التاريخ - يحيا في الماضي اكثر مما هو موجود فعلاً في الحاضر. كل يوم يمرّ يكون ابي قد خطى خطوة اخرى نحو الينابيع البعيدة. رأسه الاصلع المغبر مثل اوراق كتبه محشو بإرث هائل

من الانحرافات والاحباطات المريرة. رجل يرتعش في خضم أمواج زمن الانقاض والحرائق والخسائر الفادحة بهمّة شاب يطمح بقـراءة الكثيـر من الكتب التي لم تقـرأ بعـد. يؤرقـه سرٌ كامن في الجـذور، حتى يخيـل لي احيـانـاً انني اعـايش على نحـو خفي وغــامض ما يدور بخلد ابي، ولكنني بنفس الـوقت اكـاد لا افهم الأسباب الحقيقية الكـامنة وراء عزلته القاتلة وسفراته السرّية بين المـدينـة والقـريـة. ابي يسـافـر ليلاً وعلى نحو سرّي الى المدينة ويعـود سرّاً ليعتكف في صومعتـه المـوحشـة. وكـانت مثـل هذه الأسـرار الصغيـرة تؤرقني الى ان اكتشفت ذات يوم ابي وهـو يترنّح من شدّة السكـر ويتحـدث بابهـام وغموض الى إمرأة لا وجود لها، وكـان هذا الاكتشـاف بداية المأساة، او بداية التحول. ابي انسان طيب ولكنه متعب. حدثني باسهاب عن امرأة نائمة تحت قميصه المتسخ يؤكد جازماً ان اسمها زرقاء اليمامة. قال انها امرأة مستلبة مثل ثمرة ناضجة فات أوان قطافها، مسكونة بأوجاع كل المتعبين. ليست امـرأة كبقيـة النسـاء. انها بالاحرى الق حياة منتظرة ولكنها تظـلّ ابـداً خارج متناول اليد. تهرب باستمرار من أقدارها الظالمة بيد انها مهما هربت او ابتعدت عن بؤر المآسي لا تلبث ان تواجه خساراتها في وجوه الآخرين وعماهم المزمن. غامضة وعصية على التفسيـر ولكنهـا بالنسبـة لي، يقول ابي ـ واضحة ومألوفة الى ابعد الحـدود. صيرورة متألقة تعيش في الداخل. تتوهج على مشارف قلب هرم. لا يشـاركهـا مرارة التكوين إلاّ من كان مولعاً بالجذور.

يقول ابي وهو يرسم على الارض تخطيطاً توضيحياً:

ـ إمـرأة تستلقي على ظهـرها باستسلام وخنجر حاد من الفولاذ يحزّ عنقهـا فتمتلـيء حد المهـانـة برعب الوجوه الاسطورية القادمة من رحم الغيب. رعب الاحشـاء التى سرعـان ما تتورم بجنين مشوه، فمـا الـذي نستطيع ان تفعله إمرأة مستلبة بمثل هذه التركة الشنيعة ليس الأجنة النـاقصـة، إنمـا الأصح تشويه البذور المدنسة التي زرعتهـا ازمـان عقيمـة في أحشاء مضطربة لا تعرف طعم الأمان. شيء ما يكمن فيـه السرـ يؤكد ابي جازماً ـ ليس طبيعياً في جوف هذه المـرأة الخـائفـة والمخيفة. شيء مروع ورهيب كالقدر الشاذ يولد برغم المستحيل الكامن فيه كلما شدّت شعرها الأشعث مستغيثة.

يمحو ابي خطوطه المتعرجة بحركة غاضبة من يده وهو يضيف

ـ اعـرفهـا اكثـر ممـا اعـرف نفسي وهنـا تكمن مأسـاتي. تشاركني اقداحي وكتبي فأكون في مفترق اتعابها مجرد حرف يئن في كتاب قديم لا يقرأه أحد.

يواصل ابي همسه الكئيب:

ـ حين أثمـل حتي النهـايـة تأتي من عمق ضجيـج الآخرين مثقلة باحـزانهـا لتشـاركني مائـدتي المتـرفـة، ثم تقـود خطـاي في أزقة المـدينـة عائـدة بي الى صومعتي الصغيـرة. تشيرلي نحو الطريق فأتبعهـا كطفـل يتشبث بأذيـال أمه في ليلة عاصفة وممطرة. اتبعها مترنحاً نحو حياة مضاءة. حياة منتظرة ولكنها بعيدة، لا يراها سوى من كان يمتلك بُعد نظر زرقاء اليمامة. وهكذا. يسترسل ابي في سرد حكـايتـه الغـريبـة بنبرة خاشعـة تتحسس فيهـا مواطن الألم والكـآبـة. وكنت أصغي ببلاهة صبيانية الى حرارة احداثها التي لا أفهم منهـا شيئـاً في غالب الاحيان. ومع اني املّ الاصغاء سريعاً إلاّ ان نبـرة ابي لمـا فيها من خشوع وحزن يلامسان شغاف القلب ترغمني على قبـول كل ما يقولـه بلا اعتـراض، فأرسم في ذهني صورة مجـرّدة لامـرأة جميلة ولكنهـا مستلبـة ومسكـونة بأوجاع كل النسـاء المغتصبـات. تستلقي على ظهرها وخنجر حاد من الفولاذ يحـزّ عنقهـا. وحين اعجـز عن اكمـال الصـورة اقف مشـدوهاً في منتصف الصـومعـة وكـلانا قد استحال الى عالم قائم بذاته ـ عالم موبوء بالشك والتوجس وعدم الفهم. وحين يعجز كل منا عن اقناع الطرف الآخر بحقيقة ما يجول بذهنه يهمس ابي، فيما تكون عيناه مزروعتين في الخلاء الممتد وراء باب الصومعة:

ـ ستراهـا ذات يوم واثق من ذلك، وستعرفها ما ان يقع بصرك عليها، وسيخطفك هواها، وربما ستضيع مثلي، وستندم لانك لم تصدقني.

احــاول بارتبــاك مستعمــلاً رأسي ويــديّ والكثيـر من التأتأة المتلعثمـة ان اقنعـه بأني اصدقه، فقط لا استطيع ان افهم، وهذا كل شيء، حينئـذٍ يحملني بانتظـار المـزيـد من الايضـاحـات وينصـرف الى كتبـه المصفرّة الأوراق، فأعلم ان المقابلة إنتهت. واعلم بشكـل لا يرقى اليـه الشـك ان ابي حقـاً ـ كما يقولون عنه ـ مسكـون بهـاجس تلك المرأة الغريبة، وان ما يقوله اصعب من ان يهضمـه العقـل السـوي، ولكن برغم كل شيء آخر لا استطيع أن اصـدّق ما يتقـوّل به الآخـرون عن قوى ابي العقلية المتردية والتي

تنحدر - حسبما يدعون - من سيء الى أسوأ. .

«اسمع تنفسها المنتظم الى جانبي يجتاح وجه الليل النائم في الازقة المعتمة. يبوح بسر الكون الراكد في الابواب المغلقة وشرفات البيوت القديمة. احاول ان استعيد من عمق حكايات الطفولة المترسبة في الماضي الصور التي كنت الملم جزئياتها من الارض والحقول والانهار والجبال والصحارى وذرات الرمل لأنحتها تمثالاً من الوهم والخرافة أسميّه زرقاء اليمامة. بيد ان ما أرآه واحسه اللحظة كحقيقة ماثلة للعيان صورة مختلفة لكلّ اوهام وتصورات الطفولة. ثمة مأساة تتململ الى جانبي على الرصيف. ليس هناك في الواقع ما يشير الى ما هو غير اعتيادي. مجرد رجل مخمور يقعي على رصيف بارد، والى جانبه اوفي داخله ترتجف إمرأة بائسة ومتعبة، وكان البرد يترسب في عظامي فأرتجف وأنا مكوّم على الرصيف، فأسمعها تهمس بالقرب من أذني كما لو انها نخشى ان يسمعها أحد:

- انك ترتجف. . هل تشعر بالبرد؟

ارفع راسي الدائخ عن بركة القيء واحاول ان أفتح عيني بلا جدوى:

- بل خائف.

ينساب صوتها المتهدج في مسام جلدي كريح نديّة

- أنا كذلك خائفة. . .

«خائفة كانت. خائفة ما زالت. وستبقى خائفة. خوف كالاشجار يعلو، وكالجبال يشمخ ويتعملق. جثث من الخوف المزمن تلهث في مسار زمن سفيه. نصدأ في خوفنا. نتآكل. والدوامة الازلية ما برحت تدور. حلقات مفرغة تتداخل وتدور. وتدور نجف من الداخل، نسائل اوجاعنا المزمنة، من اين تبدأ المأساة واين تنتهي؟ ليست الشجرة الخبيثة هي السبب كما كانت الثمرة المحرمة بالنسبة لأول الخاطئين، انما السبب في نصول الخناجر الفولاذية الحادة. اضحكي وانت خائفة. ارقصي وانت خائفة. نامي وانت خائفة. إطمئني وانت خائفة. اخلعي ملابسك وانت خائفة. اشرعي ساقيك للريح وانت خائفة. أحقاً انت خائفة؟!! مصيبتك فيهم كبيرة، ومصيبتي فيك اكبر، ومصيبتنا جميعاً في هذا الخوف الذي نرتديه وجوهاً مشوهة اكبر من كل شيء، فهل الشجرة الخبيثة كانت السبب ام الاحشاء المشوّهة، ام يا ترى الفاجعة اكبر من ذلك واعظم؟ . . .

«يأتي تساؤلها عبر الظلام المطبق راشحاً بالكآبة:

- انك ترتجف، هل تشعر بالبرد

فاتمتم بذهول:

- بل خائف

ينساب صوتها المتهدج في مسام جلدي كريح نديّة

- لا تيأس يا عزيزي، أوشكنا على الوصول. . .

«ما ان دخلت الحانة الخانقة حتى صدمت انفي رائحة الخمور المحلية المغشوشة، وملأت عيني غيوم الدخان المتراكبة، وتكدس في سمعي ضجيج المخمورين ونكاتهم السوقية اللاذعة واغانيهم الجاعرة المشوبة بحزن مسطح لا يظهر عادة الا بعد الثمل المفرط. جلست على طاولة منزوية ومضيت احتسي قدحي الأول. لقدح الخمر الاول مذاق غير مستساغ ولكنه باعتقادي البداية المريرة التي لا بد منها للوصول الى لحظة الانتشاء المرتقبة. مرحلة الاسترخاء والتجلّي. وعند نهاية القدح الثاني او بداية القدح الثالث لم يعد للحانة وجود ملموس. كانت عالماً منفياً يقطنه رجل غريب يتطامن على اتعابه في زاوية كونية مهملة وبعيدة، تصله اصوات مبهمة وعصية على التفسير. اصوات كانت اسطورية مشوّهة. اصوات متداخلة فيما بينها كما لو ان اكثر من محطة بث تتكلم في آن واحد عبر قناة مذياع مشوش. اصغي بانتباه شديد فلا أفلح في التقاط أي شيء يعطي لهذه الاصوات المتشابكة تفسيراً مقبولاً ومقنعاً. مجرد ضجيج أهوج، بيد أني المح عبر سماء الدخان وجهاً ما، أوفماً ما، ولكن كل شيء سرعان ما يحجب وراء غيمة قاتمة فأعود الى وحدتي المنزوية. عند انتهاء القدح الرابع اوبدية القدح الخامس لا بد ان تجيء. كنت غارقاً في وحدتي، مسترخياً، اوشك ان استسلم للنوم حين انتفضت في مكاني بهلع. ارتبكت الزجاجات والاقداح واطباق المزّة والتوابل على ميز الفورميكا. انقشعت عنها غيوم الدخان فبرزت من عمق الضوضاء والضجيج والقهقهات الثخينة. جاءت كما توقعت، حافية القدمين، بأسمال عتيقة وشعر اشعث ووجه مترب وعينين واسعتين تطوف على وجهها الذابل ابتسامة ممتعضة كما لو انها على وشك البكاء. ابتسامة حزينة مثقلة بغموض قاس. تقدمت نحوي بثبات. صافحتني ثم جلست متهالكة على

الكرسي المقابل. ادارت حولها بصراً مشدوهاً وهي تتمتم بفتور متوجع :

ـ مصيبتي فيهم كبيرة

ناولتها القدح وأنا أتمتم بلهجة لا يبدو انها ثملة، او بالاحرى انا الذي لا اراها ثملة :

ـ ومصيبتي فيك أكبر

تناولت القدح ببساطة وسكبته دفعة واحدة بين شفتيها الذابلتين. قالت وهي تشيسر الى القدح بكامل رأسها :

ـ صبَّ لي قدحاً آخر

ناولتها القدح الثاني فسكبته وبذات البساطة القاتلة في فمها ثم رمت رأسها على مسند الكرسي الخلفي ومضت تحملق في السقف. لم يعد أحد سوانا داخل الحانة. كلهم يلهثون على مشارف بركة قيء نتنة. كائنات اسطورية مشوهة تتقافز عبر طبقات الدخان المتراكبة. ضجيج لا مفهوم. صخب. تداخل مريب. غناء ثمل. ضوضاء مرتفعة. تشير بذقنها بمرارة ويأس :

ـ الا تراهم؟

فألتزم الصمت واداري ارتباكي بملأ القدح. كل شيء يقع عليه البصر مشوّه.. مزيّف.. كريه فاجع. نتن، صيحات طائشة. غناء اجش.. ضوضاء عديمة الدلالة.. غيوم تقصف بين صدغيّ المتورمين، فتجتاحني رياح الماضي العاتية وتهطل في الداخل امطار الوعي الرهيب. اتجمّد طفلاً يشله الذعر عند حدود قرية منفيّة فأتشبث يائساً بعباءة امي الصوفية الثقيلة. تشير لي برأسها ان اسكب الخمر من الزجاجة في فمها مباشرة، ومن غير ان تسمع اعتراضي على هذا التصرف الطائش فتحت فمها واغمضت عينيها، حينئذٍ لم أجد امامي سوى ان احمل الزجاجة وافرغها في فمها المفتوح على اتساعه كما لو اني اسكب ماءاً في ثغرة ارضية. كانت الزجاجة تقرقر مضطربة، وكانت غضاريف بلعومها ترتفع وتنخفض، وكانت يدي ترتفع بالزجاجة وتزيد من ميلانها الى ان اصبحت فوهتها الى الاسفل وقعرها الى الاعلى، حينئذٍ شهقت نفساً طويلاً ممتعضاً وامتصت عقب سيكارتها وعادت الى رمي رأسها مجدداً على مسند الكرسي الخلفي ومضت تحملق في ضوضاء السقف المغمور بطبقات الدخان القاتمة. قالت وهي تشعل سيكارة ثانية :

ـ اطلب لنا زجاجة اخرى

تساءل في لساني طفل ساذج :

ـ هل يروي الظاميء سراب الصحراء؟

لا ادري بالضبط هل ضحكت ام بكت، انما الذي ادريه هو انها فحّت متحسرة في داخلي

ـ بي رغبة فظيعة هذه الليلة الى الشرب

ـ ولماذا الليلة بالذات؟

شردت ببصرها الى حيث تتموج غيوم الدخان المتراكبة ثم تنهدت بلوعة ورددت بيتاً من الشعر لا ادري من الذي قاله، ربما لم يقله أحد :

ـ (هذه ليلتي وجه قوادةٍ)

وحين اصغى النادل بحدقتيه المستغربتين الى طلبي تفحصني على نحو خاص وهو يتساءل :

ـ لماذا سكبت الزجاجة على الارض وتطلب ثانية؟

استغربت قوله اشد الاستغراب فرفعت بصري الغائم الى وجهه الذي ما يزال يكتسي بطبقة رقيقة من السخرية :

ـ أنا سكبت الزجاجة على الارض؟! هذا مستحيل!

إبتسم النادل بمحاباة واضحة وطلب مني ان اكف عن الشرب، بيد انه في النهاية لم يجد مناصاً من الرضوخ عند اصراري الحازم ونفذ الطلب بعد ان تناول (السرفس) مقدماً. تساءلت وهي تتملاني متوجسة

ـ هل سكرت؟

نفضت رأسي نافياً فأضافت :

ـ اذن، لنشرب كفايتنا ونذهب لزيارة القبر.

اكملت متسرعة وبارتباك واضح :

ـ لقد دفنته بجانب الصومعة

تساءلت مستغرباً

ـ هل تمثلته عن قرب؟

هزت راسها ايجاباً وهمست :

ـ نعم.. رايته جيداً

قلت وقد بدأت افيق من أثر الصدمة

ـ مثل الآخرين حتماً

إجترت نفساً حزيناً وتأوهت متحسرة

ـ بل اسوأ. اسوأ بكثير. . .

«ـ أتعرف من هي زرقاء اليمامة؟

لم أكن قد سمعت بهذا الاسم الغريب قبل الآن، ولهذا طقطقت بلسلني نافياً. مسّد ابي لحيته البيضاء المسترسلة على صدره وركز نظارته الطبية السميكة على أرنبة أنفه وقال:

ـ إمرأة لم يذكر عنها التاريخ شيئاً. عانت من وضع شاذ. جاءت الى الدنيا قبل الاوان أو بعد الاوان. حمّلها زمنها بما لا طاقة لها على إحتماله، الا وهو النظر الحاد. تستطيع ان ترى الداخل والخارج. الشيء ونقيضه، فنضحت وعياً مريراً يحمل طعم الحنظل. أو صمتاً قاسياً ظل ينوح في وجوهنا المشوهة لحد الآن. اراها بين السطور مثقلة بأحزان كل المتعبين الذين ابتلتهم أزمانهم المنحرفة بمرض الرؤية البعيدة. رؤية الداخل والخارج. رؤية الشيء ونقيضه. تتكامل في ذهني من عمق ضجيجنا المزمن لتمّد نحوي يداً ملوّحة مثل يد غريق جرفه التيار، وحين تستعصي عليها الدموع تبوح الارض فينا بما لا طاقة لها على كتمانه، انها لا تبكي زمناً محدداً، انما الاصح تبكي قسوة عالم عابث وسفيه، ولهذا فهي منذ ازمان موغلة في القدم ما زالت تنوح في وجوهنا لحد الآن. تنوح بصمت، وستبقى متحجرة العينين، مشعثة الشعر، متربة الوجه، تجوب آفاقنا المليئة بالعثرات والانحرافات والصخور المدببة بقدمين حافيتين في ليلنا العصيب عن شمس حياتنا المنطفئة. غاب ابي محدقاً في باب الصومعة المفتوح، فأغمضت عيني على صورته الشاردة التي تنطق بحالة يأس قاهرة. صورة فريدة لأبي وهو يغوص هادئاً في عوالم عميقة الاغوار. عوالم خاصة وبعيدة لم يكتشفها بمثل هذا العمق وهذا الوضوح أحد غيره. جاءني صوته الرزين، المثقل بالحزن والانكسار مثل فحيح ملتاع لكائن اسطوري يحتضر:

ـ من حقك ان لا تصدقني. بل الأولى بك ان لا تصدقني، فأنا الآخر لم أعد واثقاً مما أقول. غزت ملامحه كهولة مبكرة. شاخ على نحو مفاجيء وبشكل غريب فأيقنت بما لا يقبل الشك نهاية ابي الوشيكة وان هذه المرأة الظالمة هي السبب. . .

«سألتها متخوفاً

ـ هل أضعت الطريق يا زرقاء اليمامة؟

سندتني حين خذلتني ساقاي المتراخيتان واحاطت كتفي بيديها مثل أم تعلم طفلها المسير وهي تتساءل بمرارة:

ـ ومتى عثرت على الطريق حتى تضيعه الآن؟

تساءلت بصوت أجش، لاثغ، لم يعد ينطق إلّا بأنصاف كلمات ممطوطة:

ـ اي حظ عاثر قادني اليك يا مستودع الهموم؟

قالت متحسرة:

ـ ليتك تعود من حيث أتيت.

قلت باصرار لا يخلو من مكابرة:

ـ لن اعترف بهزيمتي بمثل هذه السهولة.

قالت:

ـ انت تبحث عن نهايتك.

قلت:

ـ بل ابحث عن بدايتي.

قالت:

ـ لم يبق امامنا سوى الخلاء المظلم.

اشرت الى الامام بيدٍ متراخية سرعان ما سقطت متأرجحة الى جانبي:

ـ امامنا الصومعة. . .

«وقفت مندهشة في الداخل المغمور بالظل الرطب. تدير بصرها باستغراب في اكوام الكتب القديمة. تتلمس برؤوس أصابعها الأغلفة الجلدية المتهرئة وتربت براحة يدها على سطح باهت من الغبار الذي تراكم بكميات ليست قليلة على الرفوف الخشبية المتداعية، وتتأمل السقف المترهل الذي ضاعت ملامحه جراء انتشار بيوت العنكبوت وثقوب الحشرات وفضلات الطيور التي عثرت على ما يبدو على مكان آمن ليس فيه ما يثير فزعها. مكان مهمل وقديم طالما نُسجت حوله الاساطير والخرافات والحكايات غير المعقولة الى الحدّ الذي أصبح مأهولاً برعب خرافي يتململ ابداً في النفوس. كل من حاول ان يصل الى الصومعة اجتاحته نوبة رعب غريزي فيجد نفسه منساقاً الى الانسحاب من المواجهة. وقد لا يكتفي بالانسحاب فقط، وانما يبرر هذا الانسحاب بمبررات خارقة، في كثير من الاحيان لا يقبلها العقل السليم. فيعود ذلك الوجه الأليف، المرعوب، الراقد في منفاه، الى الظهور بلحيته البيضاء المسترسلة على صدره،

وظهره المنحني، وعزلته العريقة، فلا يجروء أحد بالمقابل على تكذيب مبررات الآخرين المختلقة، بل سيصدقها بلا مناقشة خشية ان يكون هو الآخر موضع تجربة مماثلة.

استفاقت في عينيها الذاهلتين بسمة طفولية بريئة، فقالت بهدوء كما لو انها تحادث نفسه او تحادثه هو بالذات:

ـ كنت اختبيء بين الحروف الى الحد الذي اصبح حرفاً مشابهاً، او مجرد هامش مركون في واحدة من آلاف الصفحات الصفراء فلا يكون لي وجود فعلي في هذه الصومعة المهملة. إنما حرف. مجرد حرف باهت بين الكراس الكتب العتيقة. حرف لا يقرأه احد ولا يثير الاهتمام. بيد ان امرأة اسمها زرقاء اليمامة كانت تنبض في احشاء ذلك الحرف المهمل. إمرأة قروية ومتعبة تقف في جحيم صحراء كل الكتب. تظلل عينيها الواسعتين براحة يدها وتشخص ببصرها الى حيث تشرق الشمس. يسألها قومها [ما الذي ترينه يا زرقاء اليمامة؟] فتجيبهم بقناعة إمرأة تثق بسلامة نظرها [أرى حرفاً عربياً يئن في صومعة متداعية وخربة. يختنق في كتاب عتيق. يستغيث كنداء سري ينفلت من ليل الجذور والقناعات المستحيلة] فتهتز لحى القوم المصفرّة من أثر دخان المواقد وتتمايل العمائم المتسخة وتنغضن الوجوه الصحراوية الكالحة، وتثقب القهقهات الثخينة الساخرة في ديوان العشيرة، فيؤكدون جازمين [ان بصرك بدأ يخدعك يا زرقاء زرقاء اليمامة]...

«هتفت في وجهها ساخطاً:

ـ أنت السبب في كل ما اصابه.

همست بهدوء مثلوم:

ـ كان انساناً عظيماً اصطفاه التعب النبيل فإستجاب لنداء الجذور والقناعات المستحيلة. قبضت على رسغها بعنف وقدتها برغم المعارضة الى قبره المتواضع. وقفنا متقابلين كعالمين مختلفين على وشك ان يصطدما. كلانا يطمح بالغاء الطرف الآخر، فيما كان القبر يتمدد بيننا كفاصلة زمنية عمرها ركام هائل من سنين الانحدار والتخبط والخوف والخسائر المتلاحقة. قلت لها وقد إحتد صوتي غضباً:

ـ كيف تدعين اذن انه ولد مشوّهاً؟

قالت وهي تحدّق في القبر بذهول غائب:

ـ حاول ان يجعل صوته مسموعاً. ان يقنع الآخرين بالعدول عما هم سادرون فيه، ولكنه حين لم يجد اذناً صاغية آثر الصمت المريح.

قلت كازاً على اسناني بغيظ:

ـ انت القاتلة.

قالت مغمضة العينين:

ـ إكتشف ان السر يكمن في الجذور فغاص حتى العمق الذي لم يصله أحد من قبل، وكان منطقياً ان يضيع في ظلمة المتاهات البعيدة. ومع انه كان يعلم باستحالة اليائس إلاّ انه آثر ان لا يعود خائباً مثل الآخرين ورفض ان يعترف بخسارته.

هتفت بها متوعداً وقد تصاعد غيظي حد الانفجار:

ـ سأنتقم منك يا ظالمة.

قالت بهدوء حالم:

ـ تبع معشوقته حتى آخر الدنيا غير عابيء بثرثرات الآخرين وسفاهة ما يقرأون ويكتبون.

صرخت فيها متوعداً:

ـ لن تفلتي من قبضتي هذه المرّة.

قالت بيأس مرير:

ـ فجيعتي فيكم كبيرة.

صرخت بجنون:

ـ سأقتلك يا ساقطة.

تساءلت بألم:

ـ الا تراهم؟!

هجمت عليها بوحشية ذئب جائع. طوقت عنقها النحيل بأصابعي المتشنجة كالطوق الحديدي ومضيت اضغط بكل ما وتيت من قوة وعنف وضراوة...

كان يحدثني عنها بإسهاب مرير. ذلك الهم الثقيل الذي يأتي على غير توقع وبلا مناسبة مرتقبة حينئذٍ تحلّ بدايات التحول الفاجع نحو الذهول والتغرب والاستلاب. أو بتعبير أدق زحزحة الذات المثقلة قدر المستطاع بعيداً عن كثافة هذا الوعي الشرير نحو دفء الجنون. فالقراءة ليست غاية بذاتها، انما الغاية تكمن في الجذور. الجذور المتشعبة والمتداخلة في متاهات النفس المظلمة. حلقات متداخلة من التيه الأبدي. الخروج منها ليس

بمثل سهولة الدخول اليها. مسير متوجس وحذر في ليلة ممطرة ومشحونة بالعواصف وقصف الرعود. في هذا الجو القلق تحس انها قريبة منك. اقرب مما تعتقد ولكنك مهما بحثت عنها فلن تجدها مطلقاً. لا ترى مرفأ امامك إلّا على ومض خاطف يشرخ تجهم الغيوم المنخفضة، ولكن الظلمة الكثيفة سرعان ما تحل من جديد. بيد ان الاغراء بالمواصلة نحو الدفء والطمأنينة وسلام النفس المضطربة يشدك بلا هوادة نحو الأعمق والأبعد. نحو التلاشي الأعظم. اغراء عجيب لا يمكن التراجع عنه، فتواصل الهبوط المستمر، اوبالأحرى التسامي المستمر. تواصل الغوص بحثاً عن تلك القريبة التي لا تقترب التي تتوجسها في التيه المظلم امامك ولكنك لا تصلها، وقد لا تستطيع الوصول اليها ابداً، أصغي بانتباه شديد، ولكنه حسبما اعتقد يدرك جيداً اني عاجز عن تصديق ولو النزر القليل مما يقول، اوعلى الاقل لا أستطيع ان افهم ما يود الوصول اليه، فيرسم على الارض صورة خنجر فولاذي حاد يحزّ عنق إمرأة مستلقية على ظهرها وتبتسم بوداعة حزينة، يحاول جاهداً ان يوضّح ما يريد الوصول اليه دون جدوى. يتساءل يائساً:

ـ هل فهمت ما أعني؟

أهز رأسي ببلاهة.

ـ لا..

فيتراجع ابي مقهوراً وهو يردد:

ـ هذا افضل، فالذين لايفهمون يكونون اقل شقاءاً من غيرهم...

«ثمة زائر غير مرتقب جاء في ليل عصيب. زائر ليلي لا يبعث على الارتياح دخل الصومعة من دون استئذان. اغتصب وحدتي المتطامنة فأيقظ في داخلي الاحساس بالمواجهة الصعبة. لم يسبق لغريب ان وطأت قدماه هذه الأرض المحرمة بمثل هذه السهولة القاتلة. ان مجابهة مثل هذا الزائر الغريب وبمثل هذا الوقت بالذات لمن الظواهر التي لا تدعو الى الاطمئنان. تحاملت على مرفقي بجهد رجل كهل افقدته الشيخوخة القدرة على الحركة. جلست مستنداً بظهري على جدار الصومعة وأنا اصغي بتركيز محملقاً في الوجه الأنيق، الناعم، الذي يشبه الى حد بعيدٍ وجوه النساء المترفات، وتلك الابتسامة الرائعة، المنتحلة، تضفي على ملامحه توردًا وشباباً ووسامة. ابتسامة كاذبة ولكنها محملة بكل ما يحمل على الظن بأن النهاية المرتقبة لم تعد بعيدة. وكانت هي في داخلي فيضاً من النور القدسي المبارك، كانت شمساً متوهجة وكنت انا غريق التاريخ الذي جرفته أمواج الضوء، أرقد على مشارف هذا التوهج العظيم مثل أي متعب آخر أجهده طول الطريق فتوسد في منفاه صدر إمرأة مضاءة. يقف الزائر الغريب متصالباً حذاء الباب الموارب ويلقي نظرة فاحصة على محتويات الصومعة. وفي قلبي المستفز كانت زرقاء اليمامة تتوكأ على عينيها الدامعتين وتوغل في عمق مآسيها واحزانها ومساراتها الشائكة. تنأى في ارتحالاتها الدائمة نحو الجذور الموغلة في العمق وتحسب على رؤوس الأصابع خسائر كل المتعبين، فأتبعها مرغماً كظل يتبع اصله. أستعير حزنها الرصين والتلاشي مأسوراً بهاجس الاغتراب والتجلي نحو الينابيع، أو متوغلاً في ذرات هذا الضوء المظلم.

تساءل الزائر ذو الوجه الناعم:

ـ هل أنت حمد صالح؟

سألتها متخوفاً:

ـ ما الذي ترينه يا زرقاء اليمامة؟

اجابت هامسة:

ـ إمرأة قروية متعبة تتعرى في معسكر تتري وفي احشائها المشوهة يتكون حرف هجين.

قال الزائر الليلي موضحاً:

ـ عندنا رجل يحمل نفس الاسم فقد هويته في خمارة ليلية. قبضنا عليه وهو ثمل وقد اعترف أثناء التحقيق بأنه قتل إمرأة.

تمتمت مرتعد الفرائض

ـ اشم رائحة النهاية تقترب.

قالت باتزان.

ـ بل رائحة البداية. بداية المأساة أو بداية التحول.

قال الزائر الليلي:

ـ جئت لأتأكد فقط فيما إذا كنت تعرف رجلاً بهذا الاسم، أو تعرف إمرأة اسمها زرقاء اليمامة.

قلت متحسراً:

ـ اصبحت العودة مستحيلة الآن.

قالت :

ـ ما كان ينبغي عليك أن تقطع كل هذه المسافة

قال الزائر الليلي :

ـ القاتل يشبهك الى حدٍ بعيد .

سألتها بمرارة :

ـ من فينا فُجع بالآخر يا زرقاء اليمامة؟

قالت :

ـ هو النصل الحاد، وهاجس الاستلاب، وعمق النظر، وأنين الحرف الذي يجهض عادة قبل ان يكتمل .

قال :

ـ التحقيق مستمر، ولكن القتيل المزعزمة مجهولة ولا نعرف عنها أي شيء يفيد التحقيق .

سألتها :

ـ ما بال الدنيا مظلمة على هذا النحو الرهيب؟

قالت :

ـ النظر في عمق الضوء ظلمة .

قال :

ـ انه مثلك، أيضاً يصّر على عدم الكلام .

قلت :

ـ إني اتجمّد من البرد .

قالت :

ـ بل من الخوف .

تساءل :

ـ قبل ان اذهب، هل عندك ما تريد ان تقوله؟ فالقانون كما تعرف يجب ان يأخذ مجراه . توسلت بها وأنا أتلمس مكانها الذي ما زال دافئاً وسط الظلمة المطبقة :

ـ لا تتركيني لوحدتي القاتلة يا زرقاء اليمامة .

ولكنّ سكوناً قابضاً حلّ في الصومعة، او في العالم . هرب طيفها الشبحي من اسار الذاكرة فألهث وراءه بأعياء من لم يعد قادراً على الحركة . أهمس بآخر نفس املكه

ـ ما زالت في العمر بقيّة تبوح بأغنية لا لحن لها . أمل اغنية توحي بالكمال وتصبو الى الطمأنينة وتنشد السلام يا زرقاء اليمامة . . .

■ هذه القصة هي من القصص غير المنشورة للقاص الراحل حمد صالح .

عند أبواب القيروان

شعر
المنصف الوهايبي

قل لنا من أي باب جئتها،
كيف تناهيت الى أبراجها
من بعد أين؟
كيف قلت اللون. . صرت اللون
حتى استسلم الضوء
وأغفى في يديك الجمرتين؟
آه أعمى في بساتين أبي
فلتكن ريشتك الضوء الذي
يقتاد هذا المغربي.

* عنوان القصيدة اسم لوحة لبول كلي. وهو رسام ألماني شهير زار القيروان في بدايات القرن.

يطفىء الليل فضاء اليرقه
يطفىء الوردة والأعمى الذي
كان يغني عند أسوار البساتين وحيدا .
يتخفى الليل في هيئة صياد،
ويستجمع في سلته سبع نجوم
ويضيء الوقت
والخفاش
والدودة في بيضتها المستغلقه
وعصا الأعمى
وليل القيروان
وسرير امرأة الغابات
والريح التي تجتثنا قبل الأوان . .
قيروان الريح اذ تسلخ لحم الليل
حتى ينتأ العظم
ولا شيء
سوى الطير الذي يأوي الى شاهدة القبر . .
ـ لماذا صوح العود الذي رويت في قبرك
ياجدي،
لماذا لم أعد أسمع الا دودة تنغل في رث العظام؟
ـ آن أن ترتاح يابني
في جواري وتنام .
(وداعا أيها الجد الذي يمضي
وما استوفى وديعته،
فهذي بندقيته
مدلاة بركن البيت،
وهذا سرجه،
قل كيف كنت تروض الدنيا
فتسلمك القياد؟
. . . وفي رماد الفجر يشرق بيتنا
وتعد أمي زاد رحلتنا
وتأخذني اليه .
وبين الدور والعسس الّذين غفوا على العتبات
نسترق الخطى ونسوخ في رمل الطريق
نرى القرى تنأى
نرى الخرنوب منتصباً
كقرني أيل . .
وأراه ملفوفاً ببرنسه
وكرمته مدلاة الغصون
على مر يديه
أناديه
فينهض لي
يقبل بين عيني المفتحتين
على زرق الجبال وبندقيته
ويفسح لي
وداعاً أيها الجد الذي يمضي
وهذي الريح تنهض مرة أخرى
وتفتح ثغرة في القلب
وداعاً ايها الجد الذي يمضي
وكانت بندقيته ملاذاً
في الزمان الصعب .

لم يرث يا أبتا عنك سوى ذاكرة عمياء
تستوثق خيط الأمس باليوم
فينحل ولا شيء سواه.
أو لم يأن لهذا المغربي
أن يقول النار،
أن يكشف خيط الضوء في ليل المتاه؟
. . . يستدق الحرف حتى يتلاشى
كالفتى مقتفياً صحراءه
أو تتعرى حلقة الميم على
باب قديم في النهايات،
وتلتف على عنقك حتى
تتدلى روحك المهترئه.
قيروان المرأة الأولى التي أغوتك،
هل تذكر بيتاً نائماً في طرف الليل،
وطيف امرأة من زبد البحر
اليك انحدرت؟ . .
كنتما تقتسمان الوهم والذكرى،
ولايبقى من الليلة الا حجر الملح،
ولا يبقى من المرأة إلا رغوة منطفئه.

× × ×

حائطاً خضبه النسوة بالحناء
باراً مقفلا،
سيدة تجنح في زينتها،
منزلا أخضر مفتوحاً على الجامع،

(هل ينتظر العاشق حتى يهدأ الشارع
أم يدخل مأخوذاً بريح العود والصندل؟)
يوماً ثامناً تنهض فيه القيروان
من رماد الزمن الآتي،
نساء سيهيئن سرير الليل. .
يغلسن بماء الورد حزن الضيف،
(هذي روحك ابتلت،
وهذا جسد قاسمك الفرحة يسترخي،
فهل ترقب حتى الليل
أم تنهض اذ تأخذك الحال
وتمضي بين أشجار توابيت؟)،
مزاراً يستجد الزينة الأولى،
ضريحاً يحتفي بالقاد مات
شمعة تغرق في عنصرها،
قافلة منتجعه،
كان يوم الجمعه.

× × ×

تقف الشمس على رأس جدار هرم،
تذبل في صفر الطوابي والكروم.
هوذا الأبيض يستعصي على الشمس،
فلا تفتحه الا النجوم. .
يستوي في الأفق الأزرق باب. .
يعبر الطفل اليه.
ينحني ضوء على مؤتلق الزيت

ويصفر الرخام.
ـ أيها الطفل الذي يخبط في الصحن وحيداً.
ما الذي تفعل في هذا الظلام؟
أيها الأعمى الذي صرت
الى أية مهواة سيقتادك هذا الجسد؟
. . . تستدير اللغة المنخطفه
يجلس الأعمى الى سارية . .
يغرق في عنصره ضوء
وتمتديد
تمسح الوجه وترمي برنساً أبيض
فوق الجثة المرتجفه.
(سلاماً أيها الجد الذي يأتي . .
أهذا ما تبقى منك؟
ضريح يكتسي بحشائش النسيان؟
مزار يستجد الزينة الأولى؟
سلكت طريقه الجبلي . .
قلت لعله يفضي الى غابات
وقلت لعله يفضي الى ميناء
وقلت لعله . .
واليوم اذ تتطابق الأجفان
مبللة بماء الحزن،
أسمعه يقبل بين عيني المغمضتين
أقول حزنت ياأبتا
يقول الحزن لايجزيك
فاتبعني . .

أقول أخاف ياأبتا
يقول الخوف لايحميك . .
وأنظر لاأرى شيئاً
سوى أفق من الصبار والطرفاء
وباب في هزيع الحلم
مفتوح على الصحراء)

× × ×

أبداً هذا الجنوب
أبداً هذي الرمال العاصبه
أبداً يبحث في هذي السهوب
عن بقايا النار،
من ريح لريح . .
فهو في الغيبة يسعى . .
وهو في أجراسها
يسأل عن بيت توارى
أو ضريح.

المدينة في الشعر

دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة

■ د. علي جعفر العلاق

(١)

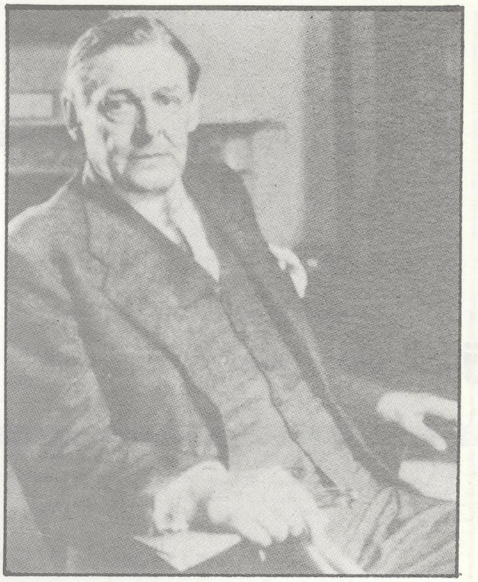
كان الشعر، وسيظل الى اجيال قادمة اخرى، يفسح حيّزاً واسعاً لأنين الروح، وعنفها وحنينها الاخّاذ، وسيظل من جهة اخرى في حاجة دائمة الى ذلك الجدل الحي الذي يلتقي فيه الهواء الطلق بالازقة، والغيم بالرصيف، والطير بضجة الشاحنة.

لقد ظل الشعر عبر القرون يحتفظ بفاعلية كبيرة، ظل رفيقاً للانسان في جهده العضلي والوجداني والتأملي، وعبر رحلته الطويلة من كهفه الى الحقل، ومن حقله الى مدينته الصغيرة ومنها الى المدن الكبرى.

وخلال هذه المسيرة كان الشعر يمثل اداةً للتعبير عن الانسان في صلته بواقعه، زمناً ومكاناً بطريقة بالغة التأثير.

وحين بدأت المدينة تصبح، شيئاً فشيئاً، مركز ثقل انسانياً، اي حين اخذت تستقطب جهد الانسان وتستدرجه من براريه البعيدة وفضائه المفتوح بدأت مفاتن المدن وشرورها الأسرة تأخذ شكل الغواية التي صار مع الزمن من الصعب مقاومتها، هنا اخذ الشعر يندمج في هذه الحياة المدينية والتي كانت الى حد كبير مفتوحة على الريف. لقد كانت المدن منبثقة في العراء ومفتوحة على العراء أيضاً. لم تكن معزولة تماماً عن الريف، لم تمتلك بعد من الخصائص مايجعلها كياناً مكتفياً بنفسه مغلقاً عليها، وحين نتأمل تاريخ المدن في وادي الرافدين على سبيل المثال لانجد موقفاً عدائياً منها شبيهاً بذلك الاستياء من المدينة الذي يظهر في العهد القديم[١] ولانجد كذلك تلك «الخصومة بين سكان المدينة واولئك الذين عاشوا في الريف والتي تعتبر ميزة مدنيات عديدة»[٢] اما في العصور المسيحية الوسطى فقد كان للمدينة جلال خاص حيث تمثل «النظام، والجمال والامن الالهي»[٣].

لم يتخذ الشعر موقف الهجاء للمدينة الا في فترات متأخرة، بعد ان اكتسبت هذه المدينة (في اوربا وامريكا خاصة) طابع العداء للانسان عموماً بسبب استخدام الآلة وتطور التقنية الامر



■ اليوت

الذي جعل الشاعر يقف منها بدوره موقفاً عدائياً . ويمكن القول بان الشعر قد عبر عن صلته بالمدينة بنبرتين اساسيتين : نبرة الهجاء ونبرة القبول، فهناك، كما يشير اندريه لوشي[٤] الذين ينشدون لها : «أناشيد التمجيد» وهناك ايضاً من «يفضحون شرورها الشيطانية ويصورونها بصورة جهنمية» .

واذا كان بودلير، وهو اعظم شعراء المدينة الحديثة كما يصفه كيرمود[٥] قد صور قذارات المدينة وتوحشها،فان وتمان قد وقف منها موقفاً مغايراً . لقد منحها ثقته : مجد عمالها وازقتها ومباغيها، وبحارتها المتعبين وتغنى بعاهراتها، وباعتها وزحمتها الخانقة . لقد كان يمثل نبرة عصرية راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة الى مرتبة شيء يلخص العالم كله»[٦] .

وقد بات معروفاً الآن ان صورة المدينة الغربية قد وصلت لدى أليوت، الى ذروة بشاعتها : مدينة تعكس على، اوضح صورة، تصدع العلاقات الانسانية، ولم تكن قصيدة «الارض الخراب» The Waste Land مجرد وصف لمدينة غربية بل كانت تعبيراً عن هزيمة مابعد الحرب وصورة لأوروباالتي تحتضر[٧] . لقد تجلى فيها وفي قصائد أليوتية اخرى «تلك الرتابة المقرفة لحياة

المدن»[٨] ، وماكان أليوت في الواقع معنياً بتصوير المدينة في مظهرها المادي الطاغي فقط بقدر ماكان يعبر، برؤيا شعرية ثاقبة، عما يمور تحت سطح هذه الظواهر من خراب نفسي ودمار اخلاقي كان يجده راجعاً الى فقدان الايمان الروحي لدى الانسان الغربي . كان اليوت بحق شاعر الانسان الحديث في تمزقه وعذابه، يتجلى في قصائده انين جيل مزقته المدينة وطحنته، حتى العظم، حياة مشوشة قاسية، تتفجر بالالم والشهوة واللامبالاة .

(٢)

لقد تعرض الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية الى رياح التغيير العميقة ووجد نفسه، لأول مرة، وجهاً لوجه مع عالم لم يألفه من قبل : جديد وصارم، وتفتحت امام الشاعر العربي طرق جديدة للنظر الى العالم وتيسرت له كذلك امكانيات للتعبير عن هذه النظرة لاعهد له بها من قبل . فلم يكن التحرر من القافية الواحدة هو انجاز القصيدة الحديثة، كما ان الالتفات الى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة في حد ذاته، انهما وحدهما، لايعنيان قضية حاسمة في تطور الشعر العربي وحركة الحداثة فيه . **ان كمّاً هائلاً من الشعر قد كتب ويكتب الان، دون التزام صارم بقافية او وزن، ومع ذلك لايمكن اعتباره شعراً الا بقدر كبير من التجني على الحقيقة والتساهل في المعايير . ان الانجاز الحق للقصيدة العربية، وقد صار ذلك امراً متفقاً عليه، هو الرؤيا الحديثة للشاعر ازاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة اخرى وعيه لزمنه ومكانه، بعد ان كان معظم الشعر يقف على مبعدة من الحياة وحركتها الضاجة .** ان التفات الشاعر الحديث الى المجتمع عموماً، ومجتمع المدينة بشكل خاص، هو من ابرز ظواهر هذه الرؤيا ولم تكن اهمية المدينة نابعة من كونها اطاراً مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمر للقيم وانماط الحياة بل باعتبارها عمقاً لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثاً عليهما من جهة ومحصلة لهما من جهة اخرى .

لم يقف الشاعر العربي الحديث موقف العداء للمدينة بطريقة

مماثلة، تماماً لأليوت على سبيل المثال، صحيح ان بعض الشعراء العرب قد كتب قصائد هجاء للمدينة ووقف موقف الريبة اوعدم التجاوب معها، غير ان اياً من تلك القصائد لم تكن لتندرج مع نظيراتها لتشكل في انتاج شاعر ما، اطاراً حضارياً لرؤيا مضادة للمدينة، وقد يكون ادونيس استثناء وحيداً في هذا السياق. ان موقف العداء للمدينة العربية لم يكن اصيلاً تماماً، لانه يفتقد الى مبرراته الفلسفية والفكرية أولاً ولايستند ثانياً الى اساس واقعي اي الى اساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياساً للمدن الحديثة في العالم.

في مقالة له بعنوان الشاعر والمدينة The Poet and the City يشير اودن الى اربعة مظاهر تميز رؤيا العالم اليوم، والتي تجعل مهمة الفنان اكثر صعوبة من اي وقت مضى وهذه المظاهر هي[٩]:

١ • فقدان الايمان بخلود العالم الجسدي.

٢ • فقدان الايمان بواقعية الظواهر الحسية ودلالتها.

٣ • فقدان الايمان كذلك بقاعدة او مبدأ يحكم الطبيعة البشرية.

٤ • فقدان العالم للفنان الذي يجعل منه رجل فعل ومنجزاً للمآثر العامة.

وطبيعي ان هذه الاسس لاتشكل موقف الشاعر الغربي ازاء المدينة فحسب، بل رؤيته الشاملة للعالم، فهي اسس ذات ثقل فلسفي وفكري جديرة بأن تمنح آراه ومواقفه اتساقاً وعمقاً. ان فنان المدينة الحديثة قد فقد نشوة الاحساس الحار بما يفعل بسبب استخدام الآلة[١٠].

ان لذة اتيان العمل والاحساس به مفقودة في واقع الحياة الغربية التي حولتها التقنية والعلم الى حياة جاهزة افتقدت ما في الحياة من تلقائية حارة وحسية تربط الفعل بصاحبه، لقد دمرت الآلة مابين ارادة الانسان وفعله من علاقة مباشرة[١١]، وفي جو كهذا تشكل الموقف الفلسفي للشاعر الغربي من الحياة والعالم، وساهم هذا الموقف بدوره في بلورة شكل محدد لحياة المدينة التي اصبحت جزءاً عميقاً من حياة معقدة شاملة.

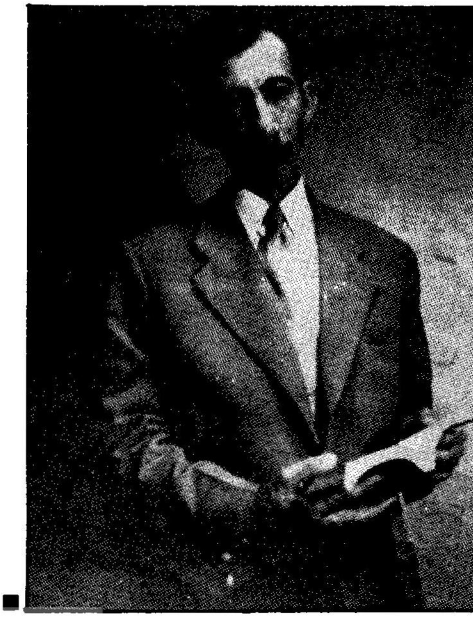
هل كان للشاعر العربي ارضية فلسفية كتلك التي يمتلكها نظيره الغربي، تصلح ان تكون اساساً لموقف من المدينة متسق ونام؟ وهل تمثل المدينة العربية في امتدادها العمراني وعلاقاتها الانسانية غربة تواجه الشاعر العربي وتضغط باستمرار على ضميره ووجدانه؟

(٣)

لاشك ان لأليوت اثراً كبيراً في شيوع نبرة الهجاء للمدينة في شعرنا العربي غير انه لم يكن السبب الوحيد لهذه الظاهرة[١٢]؛ فان نبرة التذمر من المدينة كانت تمثل الى حد كبير ردة فعل سياسية واجتماعية ضد ماترمز اليه المدينة على هذه المستويات ولكن يظل صحيحاً القول ان **بعض مانراه من يأس من المدينة العربية، او نقمة عليها لدى بعض الشعراء العرب يبدو احياناً وكأنه يأس جاهز يفتقد الحرارة والأصالة الكافية، انه شبيه الى حد كبير بما يسميه دوكلاس بوش[١٣] «موضة الاعجاب باليأس» والتي يدعونا الى التمييز بينها وبين «التشاؤم الاصيل» في الشعر الحديث**. كان ضيق الشاعر العربي بالمدينة يبدو، في الكثير منه، مظهراً من مظاهر الحنين الاصيل الى الطبيعة وهو يمثل في حقيقة الامر جذراً رومانتيكياً عميقاً في نفسه ليس في مقدوره التحرر منه بسهولة. ان الريف بالنسبة لشاعر من هذا النمط يقف نقيضاً للمدينة. النقيض الابهى والاكثر خضرة وبراءة، وبقدر ماتكون المدينة آنيةً اوظرفيةً، اي انها الحاضر في حركته الراهنة، يظل الريف مفتوحاً على الماضي والحلم والطفولة، وقد كان نزوع الشاعر العربي الى الريف وجهاً واضحاً من وجوه موقفه من المدينة، غير ان كشافته الرومانتيكية إضافة الى تخلف المدينة العربية ذاتها، حالت بينه وبين ان ينمو الى موقف فلسفي شامل، اي ان هذا الحنين الى الطبيعة لم يكن جزءاً من تصور فلسفي اوسع ازاء المدينة والحياة والعالم[١٤].

(٤)

مع السياب يرتبط هذا الحنين اويكاد، بموقف من المدينة تسهم في تشكيله عناصر اخرى سياسية ونفسية، كان حنين السياب اصيلاً متجذراً في النفس، حنيناً مفتوحاً على المستقبل، ولم يكن مقصوراً على فترة من فترات نموه العاطفي او الفكري، كان كلما امتد به العمر ازداد غربة عن واقع المدينة وطبيعة



■ السياب

حياتها، وحنينا الى العراء والريف والطبيعة. كان السياب مشغولاً **على الدوام بأقامة فراديس قروية باهرة في الكثير من شعره ليعوض بها عمالقيه في المدينة من اهمال وأذى. لقد كانت جيكور وبويب، اسطورتا السياب الخالدتان، عالماً من الحنو والبراءة تنسيانه،ولو الى حين، جهامة المدينة وضيقها، لذلك لم يكن بمقدور اي مدينة ان تأخذ السياب من فراديسه العذبة او تضمه اليها**، لاشك ان مرض السياب قد ساهم بشكل كبير في تعميق هذا المزاج الأصيل لديه وزاده اشتعالاً وتوتراً باستمرار. ربما كان مرض السياب سبباً في حرمان الشعر العربي من شاعرية نادرة في ثرائها، فسنوات نضجه الشعري اي قبل طغيان مرضه، كانت من اكثر فترات القصيدة العربية تفتحاً وتأثيراً. اما بعد ان اشتد عليه مرضه القاتل فقد بدأنا نفتقد، تلك المخيلة الطلقة المتوحشة وذلك الثراء الروحي، وتلك الاحاسيس الصافية، رغم كآبتها. من اللافت للنظر ان السياب كان يرى نفسه في سنواته الاخيرة ميتاً اكثر منه حيا ويمكن ان نجد في الكثير من قصائده المتأخرة تعبيراً عن هذا الهاجس:

وترفع الجنازة اليابسة المهدمه
من رأسها ترنو الى الجدران
والسقف والمراة والقناني[١٥]

وقد كان هذا الاحساس كما يبدو وراء قصيدة من اهم قصائد السياب هي «ام البروم»[١٦] التي كانت تعبر عن استياء شديد من المدينة وتعكس غيظ السياب العارم الحزين لأجل تلك المقبرة «التي صارت جزءاً من المدينة».

ولكن لم ار الاموات يطردهن حفار
من الحفر العتاق وينزع الاكفان عنها او يغطيها
ولكن لم ار الاموات، قبل ثراك يجليها
مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمار

تتفجر القصيدة باسى عجيب واشفاق مدمر على الموتى الذين زحفت المدينة على هدوئهم الابدي. كان السياب يتكلم وكأنه يرى نفسه ضحية لهذه المدينة الزاحفة، كان يحس ان ثمة ظلماً شخصياً قد وقع عليه، فهو لايتحدث عن مقبرة هامدة او موتى صامتين. ان القصيدة تنبض بهم جميعا وتتفجر باحاسيسهم وشكواهم وما يحلمون به، ولاغرابة في ذلك فالسياب يرى فيهم ربما اصدقاء ورفاق درب سيلتحق بهم قريباً. ان «ام البروم» تعكس وبطريقة حارة حنو السياب على الموتى وانتصاره لهم: حنوه على مصيره بينهم وانتصاره لانتسابه لهم، لقد الحقت المدينة اذى كبيراً به، بحاضره وهو مايزال يدرج في شوارعها وهاهي ترتكب عدواناً ساحقاً بحقه ميتا، او على وشك الموت.

وكانت، اذ يطل الفجر تأتيك العصافير،
تساقط كالثمار على القبور، تنقر الصمتا
فتحلم اعين الموتى
بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور

وتنتهي القصيدة نهاية مشفقة سمحة مستسلمة وهي تحتضن اصدقاء السياب الذين يحجزون له بينهم سريراً من تراب، وهم في رقادهم الطويل وفي ارقهم الذي:

يحن الى النشور ويحسب العجلات في الدرب
ويرقب موعد الـرب

لماذا دفاع السياب هنا عن سكنة هذه المقبرة الزائلة؟ لاشك ان لذلك صلة وثيقة بمزاجه الرومانتيكي ، هذا المزاج الذي يرى في المدينة تجاهلاً للانسان يبلغ منتهى وحشيته حين يصبح اهمالاً للميت او اهمالاً للموت نفسه . **لقد رأى السياب في زحف المدينة على المقبرة تجاوزاً صارخاً على هيبة الموت وفداحته وغموضه** . وهكذا يلتقي الموت في مدينة السياب، عبر هذه الرؤيا الحية ، بالموت في مدن العالم الاخرى ذلك الموت الذي صار حدثاً عابراً مجرداً من «هالة الرعب المقدسة التي احاطته بها الاجيال الماضية ، فهو يبرز بمظهر سوقي منفر»[١٧] والمدينة حين لاتحفل بموت الانسان فانها لاتحفل بمباهجه،اي ان مايختص له الانسان من مشاعر كيانية من فرح او فجيعة لايحرك من ايقاع المدينة الغربية شيئاً ، فاذا كان الموت قد فقد هالة الرعب تلك فأن العيد هو الآخر قد فقد في المدينة الحديثة مافيه من «تهتك وتلقائية حارة»[١٨] .

ونحن نتحدث عن موقف السياب من المدينة يجب الاّ ننسى العامل السياسي الذي اسهم،مع مزاج السياب الرومانتيكي ووضعه الصحي،في تشكيل رؤياه للمدينة . لقد كان الوضع السياسي في العراق ايام السياب دامياً ، وكانت المدينة بطبيعة الحال هي المسرح الجاهز الذي يفصح عليه ، وفيه ، الوضع السياسي عن توتره . فحين يقول السياب في «جيكور والمدينة» .

. . وتلتف حولي دروب المدينةْ :
حبالاً من الطين يمغضن قلبي
ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينه
حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينةْ
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينةْ[١٩]

فانه يضع بين ايدينا عدداً من المفردات ـ المفاتيح التي تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته التاريخية والسياسية والنفسية التي تعكس بالنسبة له موقفاً من المدينة عميق الدلالة . ان مفردات مثل «تلتف ، دروب ، حبال ، وضغينة» ليست مجرد مفردات في ورودها ضمن هذا السياق ، فهي تحفل بالكثير من الظلال التي تقلق الذاكرة وتلقي ضوءاً على ايام عصيبة كان السياب احد شهودها حينا وواحداً من ضحاياها حينا آخر.

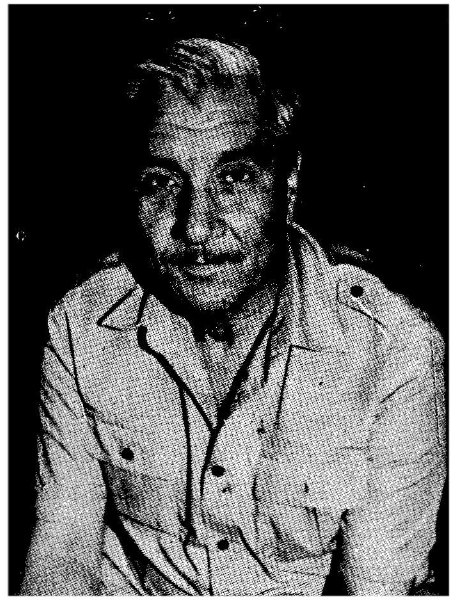
غير ان السياب ورغم رؤياه الدامية والفجائعية كان يرى مستقبل المدينة يشرق عبر الدم والرماد صافياً وخصباً . لم تكن الظروف الطارئة قادرة على ان تحجب عن عينيه مايكمن وراءها من جديد ، كان يرى ان غد المدينة ينبثق عما يراه فيها من خراب وان تلك الجراح والانقاض والانين تخفي وراءها مخاضاً عظيماً لامحالة :

بعد ان سمروني والقيت عيني نحو المدينةْ
كدت لااعرف السهل والسور والمقبرةْ
كان شيء ، مدى ماترى العين ،
كالغابة المزهرة ،
كان ، في كل مرمى ، صليب وام حزينةْ .
قدس الرب!
هذا مخاض المدينةْ[٢٠]

المدينة لدى السياب لم تكن بمنأى اذن عن الاحداث والتحولات السياسية التي تثقل ذاكرة الشاعر بالكثير من الرموز المفتوحة على الماضي والقادرة على نقل بعض دلالاته بثراء كبير.

(٥)

واذا كانت صورة المدينة قد تشكلت على هذا النحو عند السياب فانها قد اتخذت شكلاً مغايراً عند شعراء آخرين مثل البياتي ، وبلند الحيدري[٢١] ، فبالنسبة للبياتي،على سبيل المثال ، تمثل اللغة اوضح تجليات المدينة ، لقد كان دور المدينة كبيراً في تشكيل لغته سواء على صعيد المفردة اوبناء الجملة ، **وربما لم يكن اي من انجازات البياتي الاولى توازي ذلك الحس اليومي الذي ميز لغته ومنحها الكثير من الالفة والحرارة . لقد كانت لغته لغة المدينة في الخمسينات حقاً ، فهي كوضع المدينة آنذاك مباشرة ، وتلقائية ، وواضحة في اكثر الأحيان غير أنها كانت في الوقت ذاته تفتقد الى شيء من الرواء والتماسك** ، اما بناء القصيدة لديه فى الخمسينات فقد كان فيها



■ البياتي

الكثير من خصائص المدينة قبل ثلاثين سنة حين كانت مبعثرة لاترتبط احياؤها ببعضها البعض ارتباطاً عمرانياً متجانساً، لم يكن جسد المدينة كيانا ريان ملتئماً محكم البناء، وكان شعر البياتي في عمومه يبدو انعكاساً لتمزق المدينة وتبعثرها، وللتعويض عن ذلك البناء العمراني الصارم كانت المدينة ترتبط، وهذه خاصية في شعر البياتي آنذاك، برباط وجداني عميق . **كان الوجدان لاالعمارة البارعة هو مايمنح المدينة كيانها وتماسكها وكان الوجدان لا العمارة البارعة هو مايمنح شعره في الخمسينات وجاذبيته .**

ولايقف اثر المدينة على لغة البياتي وبناء شعره عند هذا الحد بل يشمل نبرة الاداء في معظم ذلك الشعر. ان الباحث لايجد حرجاً في القول ان نبرة الهجاء التي تكثر لدى البياتي في الخمسينات كانت نبرة مدينية الى حد بعيد. انها تحاكي سخرية ابناء المدن، أبناء الاحياء الشعبية خاصة، ونكاتهم، فهذه السخرية تختلف اختلافاً بيّنا عن سخرية الريفي ونكتته فحين تكون سخرية المدينة حادة او جارحة تظل نكتة الريفي ودودة واقل ايذاء.

ان المدينة في شعر البياتي غالباً مدينة عامة شائعة، ويبدو ان رحلة الشاعر الطويلة بين مدن العالم قد حالت الى حد ما، بينه وبين ان يترسخ في ذاكرته كيان عميق لمدينة عراقية بملامح محددة. ان البياتي حين يقول في قصيدة «المدينة»

وعندما تعرت المدينةْ
رأيت في عيونها الحزينةْ :
مباذل الساسة واللصوص والبيادق،
رأيت في عيونها: المشانق
تنصب والسجون والمحارق
والحزن والضياع والدخان
رأيت في عيونها: الانسان
يلصق مثل طابع البريد
في ايما شيء [٢٢]

فهو يبدو وكأنه لايعني مدينة بعينها، انه يعني المدن جميعاً التي قد تنطبق عليها هذه الصفات كلها او بعض منها.

وقد حاول البياتي لاحقاً ان يكرس حضوراً خاصاً لما يمكن تسميته بالمدينة الشاملة تلك المدينة التي توجد في سياق زماني ومكاني محدد لكنها مع ذلك تفيض لتلتقي مع مدن اخرى، . تجاورها اوتتداخل معها لتكون واياها مدينة اشمل واعمق، وقد تتمرد على حد الزمان والمكان وحد اليأس والفرح في رؤيا طليقة تمزج بين المتناقضات وتقيم بينها حواراً دامياً عجيباً.

المدن الغالبة المغلوبةْ
بابل، روما نينوى وطيبةْ
الله والشيطان
وريث هذا العالم ـ الانسان
يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرمةْ
ومدن بلا ربيع مظلمةْ
مفتوحة مستسلمةْ [٢٣]

وقليلاًماينصرف البياتي الى مدينة محددة ليشيد منها رمزاً متسعاً كبيراً، انه يكتفي غالباً بالمرور على المدن ـ الرموز دون ان

يتريث عندها طويلاً. وتكاد «بابل» ان تكون استثناء نادراً في هذا الصدد.لقد استخدمها الشاعر في قصيدته الطويلة (الذي يأتي ولايأتي) فكانت رمزاً خصباً متنوعاً يعكس حالة مر بها الوطن العربي بعد حرب حزيران كانت بابل في هذه القصيدة معادلاً للمدينة الرمز التي تحمل آنذاك قلق الانسان العربي وصلابته ويأسه وتطلعه العميق الى وضع افضل.

بابل تحت قدم الزمان

تنتظر البعث فيا عشتار

قومي املئي الجرار

وبللي شفاه هذا الاسد الجريح

وانتظري مع الذئاب ونواح الريح

ولتنزلي الامطار

في هذه الخرائب الكئيبة (٢٤)

(٦)

وهكذا كانت بابل في شعر البياتي رمزاً لقلق الانسان وصلابته وعلى هذا المستوى ايضاً كان ارتباط الشاعر العراقي في الستينات وما بعدها بالمدينة، فقد تحولت لديه الى معادل لنزوعه السياسي والاجتماعي وانتمائه الشعبي والقومي. لقد لعبت هذه المدينة شأن نظيراتها من المدن العربية دوراً حاسماً في النضال الوطني القومي، وعانت الكثير من العنت والهيمنة

الاجنبية لذا فقد اكتسبت بعد ذلك معاني عميقة، كانت المدينة العراقية مدينة ناهضة تنبثق في عراء شاحب لتكون نواة لمجتمع اكثر تقدماً وبداية لحياة تلتقي مع رياح العصر.

اضافة الى ذلك فقد كانت المدينة بالنسبة للشاعر العراقي مصدراً لصلته بثقافة عصره ومتغيراته وقد لعبت دون شك دوراً شبيهاً الى حد كبير بالدور الذي لعبته المدينة الاوربية في مجال التجديد في الادب والفنون، فلقد بات معروفاً ان ولادة الادب الحديث كانت مرتبطة بالمدينة ومع بودلير بالذات (٢٥) لقد كان الشاعر العراقي مثله مثل الشاعر العربي ربيب المدينة ان لم يكن ابناً اصيلاً لها على هذا المستوى.

وحين نتكلم عن المستوى الحضاري للمدن العربية او العراقية فلاننسى انها ماتزال رغم ضخامة بعضها تحتفظ بوشائج متينة بالقرى وما تزال الحدود بين اسمنت المدينة وخضرة القرية غير واضحة تماماً في بعض مدننا العربية، ان المدينة العراقية لم تصبح بعد مثلها في ذلك مثل المدن العربية الاخرى، جهمة لاانسانية. انها رغم ماحققته من مستوى عمراني راق ماتزال تنطوي على قيم اخلاقية واعتبارات اجتماعية ذات جذر ريفي صميم فهي ماتزال واظن انها ستبقى فترة ليست قصيرة انسانية دافئة متلاحمة. وهي ليست نقيضاً اخلاقياً على الاقل للريف لذلك فأن ذلك التقابل بين «اساطير الطيبة الرعوية والشر المديني او الحضري» (٢٧) لاينطبق تماماً على الواقع الروحي لهذه المدن الناهضة التي ماتزال نرتبط بها وبحدود متفاوتة بوشائج روحية عديدة (٢٨).

هل استطاعت المدينة العربية او العراقية تحديداً ان تخلق شاعرها؟ ان الاجابة عن سؤال كهذا ترتبط بالمستوى الحضاري والتقني الذي تتمتع هذه المدينة، وهومستوى مايزال في بداية تفتحه ونهوضه ونحن مازلنا في الوطن العربي عموماً نسعى الى ان تحظى المدينة العربية منه بقسط كبير. ان وجود شاعر يرتبط بالمدينة ارتباطاً حميماً: يعيش مشكلاتها ويعبر عن تفاصيل حياتها اليومية بعمق وحيوية امر لابد ان يتحقق، وتحقيق ذلك لايتم الا حين تصل المدينة العربية بنية وحياة مستوىً حضارياً عالياً، وتدخل التقنية الى الشعيرات الدقيقة لحياة هذه المدينة وتؤثر في نمط السلوك وطريقة التفكير والرؤيا، حين ذاك ستكون لنا مدن تلتقي بنبض العصر واخلاقه ومشاغله وستجد هذه المدن بالتأكيد شاعرها الذي يعبر عن ايقاع حياتها السريع والمتوتر ويرتفع بها لتكون رمزاً عميقاً واسع الدلالات.

ان مدننا العربية لم تنجح بعد في خلق شاعرها بالمعنى الذي خلقته المدينة الاوربية، فهي لم تصبح حتى الان قوة ضاغطة او كياناً مادياً واخلاقياً يجثم على ضمير الشاعر العربي ووجدانه، وهي لم تمتلك بعد مايميز المدن الكبرى في العالم من اتساع غامض وايقاع حياتي معقد ومريب. صحيح انها قد قطعت شوطاً



■ سامي مهدي

معقولاً في طريقها الى العصر لكنه لم يكن شوطاً كافياً يجعل منها غرضاً للهجاء، غير ان ماحققته حتى الان يجعل من الانصاف القول ان هذه المدينة قد بدأت تأخذ طريقها الى قصائد الشاعر العراقي لاباعتبارها حلماً او رمزاً بل حياة تتفتح وتتجدد باستمرار وتحاول جاهدة ان تلحق بما حققته مدن العالم من سعة وتحضّر. وهي في سعيها هذا تفتح امام الشاعر العراقي مستويات لاعهد له بها للتعامل مع المدينة والتعبير عما تثيره من موضوعات جديدة، وطبيعي ان شاعر المدينة لايتحتم عليه ان يكثر من ذكر اسم المدينة حتى يكتسب هذه الصفة، فقد يكون شاعر ما شاعراً مدينياً دون ان نلمح اسم المدينة طافياً على قصائده، لان مايعنيه روح المدينة وايقاع حياتها ونبض العلاقات بين اهلها،فالشعر لايعنى ابداً بتقديم صورة العالم المتغير فقط، ان مايقدمه دائماً هو النبرة الداخلية والروحية لهذا العالم [٢٩] وبهذا المعنى ودون ان نهمل الفرق الشاسع بين المدينة الاوربية وبين المدينة العربية او العراقية الناهضة فان سامي مهدي وياسين طه حافظ يمثلان نمطين متميزين في علاقتهما بالمدينة وما يتصل بها من ظواهر نفسية واجتماعية وثقافية.

(٧)

ان الحياة المعاصرة تفتقد الروابط العميقة بين الناس وكان على الفنان كي يقاوم ايقاع الحياة الحديثة ان يلجأ الى نفسه، الى ثراء اعماقه، وان يطلق كل قواه الحسية والذهنية ليتأمل العالم ويتمتع بما تبعثه الاشياء من انتشاء ودهشة، ان ذلك قد يمكن الشاعر من البقاء في «تيار الزوال الجارف حوله من كل جهة» [٣٠] وهذا هو امتيازه العجيب الذي يسمو به على محدودية العالم المادي ويضمن له وجوداً عميقاً في «مملكة الزوال» [٣١] وبين سكانها الفنانين.

ان فقدان هذه الروابط او زوالها يشكل جزءاً مهما من احساس سامي مهدي بالمدينة ووطأة الزمن فيها، فحياة المدينة تقيم عالماً جديداً بدلاً من ذلك العالم الذي احبه الشاعر وتستبدل العلاقات القديمة بما فيها من حنو والفة بعلاقات ليس فيها شيء منهما. لذا فان سامي مهدي يرى ايضاً ان هذا العصر هو عصر «عصر الزوال» [٣٢] الذي ماعادت المدينة فيه تعطيه «ذلك الاحساس القديم بالالفة ولم يعد فيها الا القليل مما يلتصق بذاكرته» [٣٣] لقد افتقدت الاحياء السكنية في المدينة الحديثة ما كان للاحياء القديمة عادة من «اصوات وروائح والوان وحركات مألوفة وثابتة» [٣٤] كما ان طبيعة العلاقات بين الناس في الحي الحديث قد اتخذت شكلاً اخر، لقد اصبح هذا الحي مليئاً بالغرباء «حتى لايكاد احد ان يعرف جاره» [٣٥] بينما كان يكتظ في الماضي «بالاقارب والجيران والاصدقاء والمعارف» [٣٦].

يبدأ سامي مهدي قصيدته «الزوال» [٣٧] وهو يستغيث بنبرة فاجعة «اوقفوه العالم» اذ ان هناك رجة تزلزل ثبات العالم وتدمر صورته المعتادة:

اوقفوا العالم
فالاشياء تهتز
وتجري دون ابطاء
وتمضي المدن
الامكنة
الناس
البنى
الافكار
من حولي

ان الشـاعـر يرى ان من غيـر الممكن بعد الآن استيعاب حركة العـالم او اللحـاق بهـا . انها مسرعة جارفة لاتزيل اشكال المدينة فحسب بل تزيـل معهـا النـاس والافكـار والمـدن **ولكي يبرز هذا الايقـاع السـريـع للزوال والتحـول بطـريقـة بارعة اختار الشاعر «الـوافـر» وزنـا لقصيـدته وهو وزن يمتاز بطبيعته بانه بحر «مسرع النغمـات متـلاحقهـا»[٣٨] ولقد كان في حذف ادوات العطف بين «المـدن الامكنـة / النـاس / البنى / الافكار» مضاعفة للاحساس بالتـلاحق والسـرعـة .** والقـاريء لايمكنـه ان يتـريث خلال هذه الكلمـات او الفصـل بينهـا لان ذلك سيدمر تدفق الايقاع المسرع حتماً حيث ان التفعيلة الواحدة تستغرق جزءاً من الكلمة لا الكلمة كلهـا . ان سرعـة الايقـاع تحول بينه وبين الابطاء او التريث وهذا كما اظن معادل ايقاعي اراد به الشاعر كما يبدو ان يعكس السرعة والتلاحق في زوال الامكنة، والافكار، والناس، بطريقة تصعب ملاحقتها :

ولا
اقدر
ان
امسك
منها
اي
شيء
اي
شيء

ان بعشـرة الكلمات بهذه الطريقة تجسد ، بشكل صارخ ، عدم القـدرة على الامسـاك بأي جزء من اجـزاء هذا العـالم المبعثـر ، والـذي يمضي الى الـزوال سريعـاً وهـو امر يلقي بالشاعر في ذروة احسـاسـه بالعزلة والهجران ، حين يهرب عالم المدينة كله ، حين تمضي العـلاقـات دونمـا رجعـة ، وحين ينصـرف النـاس كل الى شأنه ، او مصيره فليس للشاعر الا ان يظل وحيداً .

ان الاحساس بالوحدة في عالم المدينة المكتظة بالناس ، وهو ما يواجهـه الشـاعـر على الدوام واحساس الشاعر بالوحدة او العزلة لاينتـج عن افتقـاده للاصـدقـاء الحميمين فقـط بل ينبثق عن بنية المـدينـة التي تغيـرت تركيبتها كما يرى الشاعر ولم تعد كما كانت في المـاضي : تسـاعـد على جمع الشمل واشاعة نمط حميم من العلاقات . يبدأ الشاعر قصيدته «قفا نبك»[٣٩] بهذه الابيات .

. . واذكر اننا كانت لنا اسماء
وكنا نعرف الاباء والابناء
ونألف كل بيت ،
كل زاوية من البيت
وكل رواية رويت
عن الاموات والاحياء

وهي بداية تفصح ، كما تفصح القصيدة كلها في الحقيقة ، عن حس رثـائي عال للمـاضي وحنين الى دفئة وبساطته ووضوحه . ان تحـولات المـدينـة قد حرمت الشاعر مما كان ينعم به في الماضي من بيت وجيرة وعلاقات ، انه الآن يواجه كل شيء وحيداً : حياته وموته .

فداري لم تعد داري
وجاري لم يعد جاري
وعنواني تغير . .
ليس لي عنوان
ووحدي عدت
وحدت سرت
وحدي مت

وهكـذا يتسـع احساس الشاعر بالوحدة ويزداد تعقيداً ، ويواجه وضعـاً اشـد صعـوبـة حين يرى في الانـدمـاج عزلـة وفي محاولة الاختلاط بالآخرين تعميقاً لاغترابه . **ان قصيدة «العشاء الاخير» تشترك مع قصيدة «الضيوف لياسين طه حافظ في التعبير عن هذه المعضلة مع ان لكـل من الشـاعـرين منهجـه الشعـري المتميز : فحين يميل ياسين طه حافظ الى التفاصيل وتقصي الجزئيات نجد ان سامي مهـدي شديـد الميـل الى التـركيـز وحـذف التفـاصيل**

وتجنب لغة المجاز. ان كلتا القصيدتين تعبر وبطريقة اسيانة عما يحسه صاحبها من غربة عميقة حتى وهو محاط بالاخرين. ومع انه ليس ضرورياً ان تكون اي من هاتين القصيدتين وصفاً للقاء فعلي فانهما معا، تعبران عن خيبة مرة للشاعر في محاولته الانفتاح على الآخرين. تبدأ القصيدة بهذا الاستعداد للقاء الضيوف:

كان عشاء فاخراً

فيه من الطعام اشهاه

وفيه من خمور الارض ازكاها

ثم تأخذ القصيدة في تخيل ماسيجلبه هذا اللقاء المرتقب من بهجة، حيث يبدأ الاصدقاء بايراد ذكرياتهم وثرثراتهم المحببة:

وكنت فرحاً بمن دعوت من احبائي

ومشتاقاً لكل واحد منهم

لذكرياتهم معي

وثرثراتهم

وكل مايمكن ان يقوله الصديق للصديق في السكر

غير ان هذا الحلم ينتهي هو الاخر الى ذات الخيبة فبعد انتظاره الطويل القاسي يختتم الشاعر قصيدته بهذا الانين الممض.

كان عشاء باكياً

ومن دعوت رحلوا سرا

وجدوا في الرحيل

ومع ان سامي مهدي لايرى في شعره عن الزوال رثاء للماضي، او تذمراً من العصر أو ادانة للتكنولوجيا[٤٠] فأن تبين ذلك في قصائده امر بالغ الصعوبة لان الزمن يرتبط، كما اسلفنا القول، ارتباطاً وثيقاً بالمدينة ومظاهر حياتها هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الكثير من قصائد سامي مهدي يمتزج فيها الحنين العميق الى الماضي بالاحساس بالحياة وتحولاتها على نحو فريد. ويمكن اعتبار بعض هذه القصائد مراثي للماضي وحنيناً غاية في التأثير اليه.

لاشك ان سامي مهدي معني كثيراً بالتعبير عن تصدع العلاقات الانسانية في مجتمع المدينة. وهويعنى ايضاً برصد تلك الألفة القاتلة للاشياء التي تجعل الناس يسيرون ويلتقون وكأن عيونهم مغمضة لاترى في الاشياء حدة اوغرابة، وليست الالفة وحدها وراء كل ذلك بل الايقاع السريع للحياة ايضاً. في قصيدة "مواعيد"[٤١].

لم نكن وجلين من الحب

او خجلين

ولكننا حين داهمنا بغتة

واستبدت بنا ناره

ادركتنا مواعيدنا وافترقنا

وكنا، كما قيل عن غيرنا عجلين،

نواجه حالة حب من طراز جديد لم نألفه من قبل. لاشك ان تجربة الحب تظل اويفترض انها كذلك اكثر اثارة وجدة، تظل اقوى مما تخلقه الفة الاشياء والاعتياد عليها. انها لحظة فريدة من التمهل والاصغاء العميق لنداء الروح والجسد، وملامسة نبضهما الحار. غير ان الواقع الذي يعبر عنه سامي مهدي قد وصلت فيه سرعة الحياة حدا خانقاً تقتل كل مافي الحب من روعة وعمق وتلقائية.

ان هذه القصيدة وقصائد اخرى غيرها تثير قضية هامة تتعلق بصورة المدينة القاتمة احياناً في شعر سامي مهدي الذي يعبر عن عالم عميق شديد التحول، سريع الزوال. **ان الكثير من قصائده يعبر عن هذا العالم ببلاغة آسره غير ان قارىء هذه القصائد يحس، احياناً ان المدينة العراقية او العربية ماتزال اقل تعقيداً من تلك المدن التي رآها الشاعر وعايشها، كما ان امامها شوطاً طويلاً ومضنياً لتكون في مستوى مدن العالم الكبرى. في مستوى حضارتها او تجهمها او ترفها الشاهق المخيف.**

ان هناك عاملين هامين ساهما في تشكيل نظرة سامي مهدي الى المدينة اولهما: اقامته في باريس، الامر الذي جعله يتلمس «عالم الزوال» عن قرب[٤٢]. وثانيهما: ان هناك ثقلاً ثقافياً واضحاً وراء هذه الفكرة التي يلح الشاعر في التعبير عنها. **ان قصائد سامي على مافيها من صفاء وتركيز شديدين تبدو لنا في احيان كثيرة وكأن ما فيها من ثقافة وتأمل وبراعة يفوق مافيها من تجارب حسية كيانية حارة.**

ان قصائـد سامي مهدي تمثل جهداً متنامياً لتعزيز فكرته عن زوال الافكار والبنى والناس في المدينة الحديثة وهي تنجح في الحقيقة في تقديم ذلك في احيان كثيرة غير ان هذه الفكرة تفقد في احيان اخرى، بعض تماسكها حين لاتتعاون القصائد جميعاً على تقديم نسيج متجانس من الرؤيا .[٤٣] ومع ذلك يظل لهذه القصائد انها محاولة بارعة للتعبير عن عناء الانسان وهويتصدى بمفرده لريح الزمن وتحولاته .

(٨)

اول مايواجهك به شعر ياسين طه حافظ لغته الشعرية، فهوكما ارى من الشعراء القلائل الذين تركت المدينة مفرداتها وتراكيبها في مايكتب. لم تعد قضية القاموس مبعثاً للقلق لديه. ان لغة القصيدة مدينية الى ابعد الحدود، بعيدة عما اعتدنا ان نصف به لغة الشعر من رقة اوطرافة او اثارة. لااتصور ان شعراء كثيرين يرحبون بالمفردات التالية لتكون جزءاً من لغتهم الشعرية: عرق الكبريتيك الاكزوس، عيادة، كاز، ورشة، ميكروفونات، قايش كهرباء، بلدوزر، رافعة، حفارة، بوينك، فولكس واكن، اجنحة الـ U.2) كهرباء، بلعوم،فايلات، بالوعة، سكراب، جص، كابلوات، سندويجات، صمون، . . ونحن قد نجد بعض هذه الكلمات عاجزاً عن الاشعاع ضمن الجملة او المقطع الشعري، لكن الكثير منها يؤدي وظيفة في سياق شعري فاعل، في المقطع السادس من قصيدته الطويلة «النشيد»[٤٤] يرسم الشاعر مشهداً لحياة تنهض:

تهدر مابين بيتي والافق حفارة
وقطار،
وحاصدة،
ومعمل اسمنت،
وشاحنة اثر اخرى تمر. .
ابتعدت كثيراً
عبرت السداد التي شادت الازمنة
ابتعدت كثيراً لأشهد هذي الطقوس الجديدة.

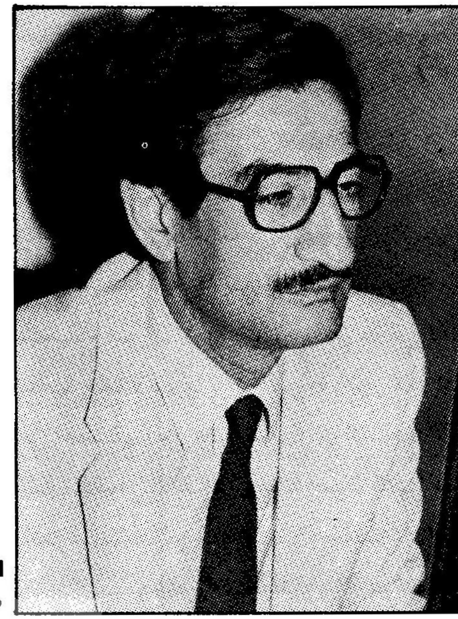
يرسم واقعاً جديداً صار خلفية لمزاج جديد يعيشه الشاعر او سياق نفسي لاعهد له به، انه الان في حضرة «طقوس جديدة» عبر في الطريق اليها الكثير من الحواجز التي تحول بينه وبين الانغمار في تيار حياة من نمط مختلف.

ومع ياسين طه حافظ نكون ازاء ايقاع شعري من جنس لغته، فقد نجد في ايقاعه بعض مافي المدينة من كدر وبعثرة وجفاف، نجد فيه بعض العثرات التي تصد المجرى النغمي،او تضطرك الى التوقف الامر الذي لايخدم الجو الايقاعي العام للموضوع. **الا ان منهجه في استخدام الوزن عموماً ينبثق من طريقة في النظر الى الأشياء نظرة متأملة حادة لايلهيها بريق الموجة، او زبدها الابيض عما يكمن في اعماقها من كدر وعنف. ان الشاعر لايشغله التطريب او اثارة الشحن الايقاعي وهما امران كثيرا مايظلان يرافقان الشاعر ذا النشأة الريفية فترة طويلة قبل ان يتخلص منهما**: ان ايقاع المدينة العربية والعراقية ايقاع غير منتظم لانها مدينة غير منتظمة تماماً. ان الريف كثيراً مايجاورها. الايقاع في مدينة كهذه قاتم ومفكك يعوزه الانسجام والتدفق، وهذا امر طبيعي في حياة لم تكتسب بعد صفة الحداثة الكاملة.[٤٥] بينما يقف ايقاع الطبيعة او الريف على العكس من ذلك تماماً. انه ايقاع شامل متجانس: ايقاع الخضرة وايقاع العراء، ايقاع التموج وايقاع السهل، ايقاع الظلمة و ايقاع الضياء.

نجد احياناً لدى ياسين طه حافظ قصائد مفعمة بمشاعر الضيق بالمدينة، الضيق بايقاع حياتها ومافيه من بطء وتكرار يقتلان البهجة. وقصيدة العربات[٤٦] مثلاً ماهي الاهجائية مرة لايام الاسبوع المثقلة بغبار الوظيفة ورتابة الاعباء اليومية:

الـ عـ ربات ال سبع
تمشي
تتعقب وجهي
مثقلة بالنفط وبالقهوة وبالسكراب وبالصمون
واوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين باكياس

ان الشاعر ينثر كلمة (العربات) ليفتتها الى حروفها السبعة، المساوية لأيام الاسبوع كي تعبر عما في هذه الايام من بطء وفقدان للأنسجام والترابط، اما الصفة «السبع» فيفصل الشاعر



■ ياسين
طه حافظ

اداة التعريف عنها لتقف هكذا وحدها على شكل «سبع» تعبيراً عما يحسه الشاعر في ايام الاسبوع من طبيعة مفترسة قاسية . انه الاحساس بالزمن المديني . ولقد زاد البيتان الاخيران في المقطع السابق من احساسنا بالرتابة فهما بيتان لاجمال فيهما تقريباً ، وكان في تكرار واو العطف وحرف الباء ماجعلهما مفرطين في ثقلهما . انه الزمن يطارد الشاعر حتى في لحظات استرخائه وعطلته :

انزل من احدى عربات الاسبوع
اقعد منهوكاً عند اليوم ـ الينبوع
اغسل وجهي
اتذوق طعم النسمةْ
والزهر الابيض والوجه النعمةْ
فيجيء الجوع
يمد الي خناجره السبعةْ
فاقبل وجه الجمعةْ
وافارقها

انها الحاجة او الجوع هذه الضرورة الازلية التي تحول بين الشاعر وبين ان يعبر عن شهوة الروح وشهوة الجسد بعمق .

قلنا ان ايقاع القصيدة عند ياسين طه حافظ يرتبط بطبيعة نظرته للاشياء وهو، اي الايقاع ، يندمج بالمدينة وينبثق عنها في علاقة تخلومن التطرف في الكراهية اوالمبالغة في الولاء . انه يندمج فيها : يعيش شرطها الاجتماعي بجدل حر، فهويبتهج لتحولاتها المستمرة والمفاجئة بدلاً من ان يرى فيها سطواً على طمأنينة الروح ، ان قصيدة «الحقيقة والكلمات»[٤٧] تنتهي بهذه النبرة التي تؤكد ارتباطاً لافكاك فيه :ـ

انما لي هذه المدينة لي انابيبها الحلزونية
لامن طريق سواها
قشرتي امتلأت بضجج المكائن
رائحة الكاز والزيت

وتؤكد اضافة الى ذلك، ان المدينة هي حقيقته الكبيرة التي يجد فيها نفسه وما يرتبط بها من قيم ومعان . انها الحقيقة والطريق المؤدي اليها معاً :

ليس لي غير هذي الطريق اليها
رأيت الحقيقةْ
صرت اهلا اذن كي اراها
غيبوبة الحب كانت غطائي الحرير
وبئري العميقةْ . . .

ان موضوعة الزمن شديدة الارتباط بالمدينة ، والاحساس بالزمن هو«احد احاسيس المدينة الاكثر سعة وانتشاراً»[٤٨] ثمة احساس عنيف بالزمن يسري في الكثير من قصائد ياسين طه حافظ وينتشر تحت جلدها . ان قصيدة «البستان»[٤٩] مثلاً مرثية مرة ، احساس مدمر بوطاة الزمن ، تذكر للشباب الضائع ، وكل ما كان يبعث النشوة والمؤانسة :

وفوق وجوه من ياتون للبستان
صوت خياضهم يعلو
وجمر البرتقال يظل مؤتلقاً اسابيعاً
على الماء
فغفراناً لذاكرتي
وغفرانا لما اغفلت من شجر واسماء

وهي من جهة اخرى حنين الى التوحد بالطبيعة والاندماج بكائناتها العجيبة، ذوبان في النسيم والماء والخضرة، ان فيها اضافة الى ذلك فيضاً من التسامح يتسع لكل شيء:

تريث: جندب يأتي

وهذي سلحفاة

بعض عائلة قديمةْ

يعود، كما اعود ممالك منسية خضراء

نصف ناشف قبب

ونصف ماء

تريث: هل تراها مثل غصن زاحف

خضراء

نعومتها تسيل حميمة

وتدور خيط محبة في البقعة الجرداء

ارى عينيك يا افعى

اقربي مني

تغيرت النوازع لم نعد اعداء

احيانا يبلغ الاحساس بزمن المدينة حدا يصبح معه احساساً عميقاً بالغربة لايخففها حتى محاولة الاندماج بالناس، بل ان محاولة كهذه قد تزيدها توتراً. ان الشاعر قد يحاول ان يأنس بجماعة ما، ان يكون له وسطه الاجتماعي القريب من نفسه. محاولة كسر هذه العزلة قد لاتسفر الا عن عزلة اشد. في قصيدة «الضيوف»[٥٠] يصور ياسين طه حافظ هذا الموضوع وهو موضوع عالجه سامي مهدي لاحقاً في قصيدة «العشاء الاخير»[٥١] كما رأينا. تبدأ قصيدة الضيوف بوصف لحظات الترقب:

بانتظار الضيوف

تركت كتابي على الطاولة

وتبدأ معضلة الأنتظار تنمو وتتفتح: ان الشاعر ينشر قلقه على كل شيء قريب منه، الحديقة، الكتاب، الطاولة، الاسلاك. الماء الذي في الحديقة. ومن خلال ديالوج بارع تتكرر فيه الاسئلة والمناجاة وكلمة «الضيوف» وافعال المجيء يوزع الشاعر مخاوفه واحلامه. لقد جعل من عبارات مثل «هل يجيء الضيوف؟» «وسوف يأتي الضيوف» «سيجيئون هل سيجيئون؟» «سيجيء الضيوف» لازمة تتكرر في اماكن اساسية من القصيدة لقد تكررت كلمة «الضيوف ٨ مرات، الفعل: يجيء: ٨ مرات، الفعل: يأتي: ٦ مرات للايحاء باهمية قدوم هؤلاء الضيوف.

ظلك يزحف خلف الجدار يراقب، انت

وراء الجدار تعاني مجيء الضيوف

وتعانقهم واحداً واحداً. . .

ولكنهم لم يجيئوا

انه الماء يقلقه الرمل والقش، يردعه

الحجر المتساقط في وجهه،

سيجيء الضيوف

وتمضي القصيدة في تعميق جو الترقب هذا وتكاثر الاحتمالات لتطمين مخاوف الشاعر فربما مايزال الضيوف في الطريق اليه، أو أنهم سيأتون متأخرين لسبب ما. ان كل شيء مهيأ الان: الحديقة مرشوشة، ومشذبة، ومائدة الشراب في انتظارهم:

الضيوف قريباً يجيئون وتبدأ ليلتنا

المائدة الان جاهزة

زوجتي غيرت ثوبها

وسابدأ كاسا لاسبقهم

وتختتم القصيدة بانطفاء هذا الحلم الشخصي الصغير:

«ماذا؟

تفضل»

ظهرت قبعات، همسات تقطع،

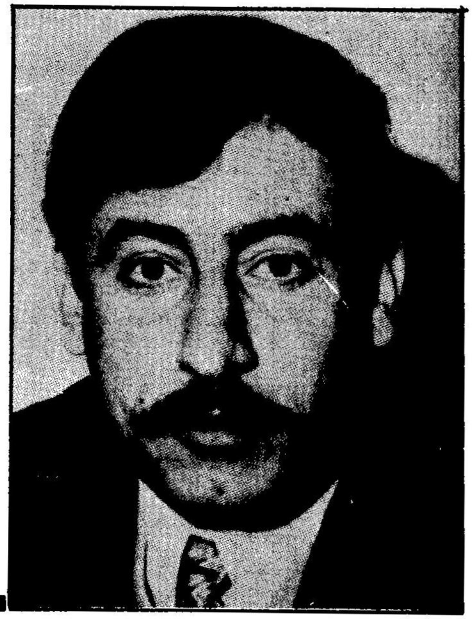
ارتاب فيها ـ اتئد

ثانية يقرع الجرس؟

«حاضر. . . جئت»

لكنهم لم يكونوا الضيوف

وهكذا ينتهي كل ذلك القلق النامي وتلك الاسئلة المثيرة، للجسد والروح، وذلك الانتظار العذب للضيوف البهيجين، ليحل بدل ذلك كله الهمسات المريبة، والقرع المخيف على الجرس، والقبعات الظاهرة من وراء السياج، حقا انها ليست العزلة وحدها. . . بل هي العزلة وقد اخذت أهبتها لتكون في اشد حالاتها قسوة.



■ حميد سعيد

(٩)

وقد تتخذ المدينة شكل الذكرى، كما في شعر حسب الشيخ جعفر[٥٢] أو تتخذ شكل الحلم او الرموز كما هي الحال عند حميد سعيد. ان المدينة في شعر حميد سعيد تمتلك حضوراً رمزياً، تنبثق هكذا مثل نيزك خاطف تاركة وراءها فيضاً من مشاعر الزهو او المرارة، الرفض او الحنين. فالمدينة لديه ليست حياة متبلورة مترابطة. وهي ليست تفاصيل لحياة مدينية او فعل مديني. بل هي ارتفاع الى مستوى الرمز الذي يمنح القصيدة نبرة وجدانية خاصة.

ان المدينة في الشعر الحديث قد تستخدم لتكون وعاء حضارياً يستغله الشاعر كما يقول د. احسان عباس[٥٣] وذلك «لتصوير التمزق او الضياع ويجعله «اطاراً محض اطار لفسلفته» اي لتؤدي وظيفة وسائطية: صحيح ان بعض مدن حميد سعيد يقع ضمن هذا الاطار الا انها تحتفظ بغني ونبرة حلمية شيقة. ان مدنا مثل بغداد، بيروت، دمشق، غرناطة، القدس، يافا، عمان، الحلة، غزة، تظل محاطة بوهج وجداني غامر في شعر حميد. وهذه المدن تتسع وتتعدد رغم احتفاظها بجوهرها الرمزي والحلمي. ومع هذا التعدد والاتساع فان لها، غالباً دلالة تضرب بجذورها عميقاً في وعي الشاعر السياسي وضميره الاجتماعي والاخلاقي.

لاشك ان موطن الشاعر اي شاعر او مدينته الصغيرة تظل تمتلك حضوراً خاصاً في وجدانه، تظل حلماً غنياً ونبرة من الحنين الآسر لاتنتهي، غير ان هذه المدينة تظل من جهة اخرى حاضرة بتفاصيل حياتية وملامح تشكل هيأتها او كيانها الحسي الملموس. فهل كانت «الحلة» مثلاً وهي مدينة الشاعر ومرتع صباه وشبابه واقعاً مدينياً يرافق الشاعر ويلقي على مخيلته مالهذه المدينة من خصائص؟

يبدو لي ان هذه المدينة مثلها مثل مدن حميد سعيد الاخرى لاتنبثق في مخيلة الشاعر واقعاً حسياً فقط. انها ليست حياة محضاً بما تتميز به الحياة عادة من ثقل حسي، بل هي حلم لصيق بالشاعر وادكار ليس اشهىء منه:

اناديك..
ثم ازجك في المفردات
وثانية في الحرائق
القاك بينهما ضحكة
فامسيك بالخير...
اغفو... فتأتين في غفوتي
ثم اصحو.. وانت معي
اننا موسم واحد
وهوى واحد
وادكار جميل[٥٤]

في قصيدة «الثورة من الداخل»[٥٥] يضع الشاعر «المدن الكبرى» في مواجهة «مدن النار» ففي حين تمثل الاولى الزيف والممالاة والتدجين تقف الثانية معادلاً للثورة والفعل التلقائي.

اسري بي غضب الوجد العربي الى مدن النار
حملتني ريح الثورةْ...
باقة ازهار شوكيةْ
القت بي في افياء المدن الكبرى
لفظتني
عدت غريباً

لم اتعود افياء المدن الكبرى

او غرف المسؤولين

عرتني افياء المدن الكبرى

سلبتني اثوابي

لافتة الجرح القادم من عام الثورة . .

في بابي

وينتسب حميد سعيد في الكثير من قصائده الى الماء بماله من سيولة واندفاع وعنف، نقيضاً للمدينة التي تفصح عن نفسها بطريقة صلدة ونهائية. ان قصيدته «مقطوعات صغيرة الى الفرات»[٥٦] تؤكد هذه الوشيجة بين الشاعر والفرات:

عبرت شوق الماء . . . والفرات

كان ابي وهبني سمتي ولون العين

الشعر والرقة والحلم . . .

سقاني ذوب اسمه . . . الحنين

ان مجاورة الماء او الانغمار فيه يترك اصداءه كثيفة في شعر الشاعر ويسهم في تشكيل بعض ملامحه الوجدانية ففي العديد من قصائده نجد حميد سعيد يلح على هذا المعنى ويعمقه باستمرار. هو يرى ان للفرات في نموه الذهني والنفسي والجسدي اسهاماً عميقاً. انه بمعنى من المعاني انبثاق روحي وجسدي عن نهر الجنة هذا.

على الجراف السمر كان وجهي

نشيدها . . . غامرت سابحاً الى الاعالي

تعطلت يداي . . . لم اصل

ولم امرر بسمتي في الجرح

انا الفرات . . . وثيابي الملح

الملح والفرات . . . حق جدتي الزهراء

من بعلها علي . .

في الوقت الذي يحظي الماء بكل هذا الجلال والزهو بالانتساب اليه فان الشاعر يؤكد حصانته ضد ما في بعض المدن من يبس ومظهر وعر.

ان معظم مدن حميد سعيد، كما قلنا لاتجسد واقعاً مدينياً محدداً او نمطاً حياتياً من نوع ما. بل هي تمثل بسبب اوضاع استثنائية ذرى من التوتر او الغنى قومياً او سياسياً او تأريخياً، وهذه المدن ليست مدناً في حالة من الاسترخاء او الطمأنينة بل مدن في اشد حالاتها تمزقاً (بيروت) او تجسيداً للضياع (غرناطة) او تصدياً للاحتلال (غزة ويافا) او توقاً الى ماضٍ قومي مؤثر (دمشق) وهذه المدن جميعها تسهم في تشكيل إطار سياسي وقومي لرؤيا حميد سعيد الشعرية حيث تلتقي في هذه الرؤيا احداث الماضي والحاضر: في هذا المقطع من قصيدة «للجزر الثلاث»[٥٧]

غرناطة يحملها الفرس على فيل اعمى

ويزفون بكارتها . . . يهدون دم الوردةْ

للشحاذين المزدحمين على ابواب خراسان

ولمحظيات القصر

نرى القوى الباغية في التاريخ تتجاور وتتبادل ادوراها التي لعبتها وتلعبها باستمرار ضد تاريخنا العربي. ويتم هذا التبادل من خلال ترتيب جديد لعناصر الزمان والمكان. ان غرناطة سبية تحمل على فيل اعمى والفرس لا الاسبان هم الذين يقتادونها سبية، فالتاريخ الذي تعكسه المدن في شعر حميد سعيد هو تاريخ متداخل . .

اما دمشق في شعره فهي محاولة مضنية للعودة الى النبع حيث الصفاء والنضارة والشباب الاول. يقول في قصيدته «اشراقات مروان»

لاح لي حقل مروان حين اقتربت من الشام

قلت . . .

احاول ان لااثير شجون الشجر

واتكأت على غصن زيتونة فانكسر

ثم حاولت ان اتفادى المدينة

بي رغبة ان ارى سجن مروان . .

فلعل دمشق القصية

تقدر ان تسترد ملامحها . . وتعود الى قاسيون

ويعود الى بردى الماء

انها رغبة اسيانة اوحلم شجي، ان يعود الى مدننا العربية

ماكان لها من ضوء وريادة، ومشاركة في المصير العربي، الذي يحيط به الليل والمكائد والطرق المقفلة. وحلم ايضاً ان يعود الى الانهر العربية عمقها وعنفوانها القديم.

(١٠)

لاشك ان موضوع الشعر والمدينة موضوع محرض يغري بالكثير من الكلام ويقترح الكثير من الافكار ايضاً، فهذه العلاقة تمثل في تجسيدها الشعري العراقي، والعربي، حالة من المشاركة والشهادة على عالم ينهض ومدن تشاد: كتل من الأبنية والبشر تنبثق في الريح شاهقة حميمة لتشكل بداية لتقاليد جديدة، ومزاج جديد لتلتقي لقاءً حراً وعميقاً بروح العصر ونبض حياته المتحولة.

الهوامش

١ ـ ليو اوبنهايم، بلاد مابين النهرين ترجمة: سعدي فيضي عبدالرزاق، وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨١ ص ١٣٥.

٢ ـ المصدر نفسه ص ١٣٦

٣ ـ اندريه نوشي، المدينة في شعر زماننا في «الانسان والمدينة في العالم المعاصر» لعدد من المحاضرين والمفكرين الفرنسيين تعريب: كمال خوري دمشق ١٩٧٧ ص ٢١٣.

٤ ـ المصدر نفسه ص ٢٢٨

٥ ـ Frank Kermode, Romantic Image, London 1966. P.5.

٦ ـ اندرويه نوشي، المصدر السابق ص ٢١٦

٧ ـ Douglas Bush, Science and English Poetry, Ahistorical Sketch, New York, 1950. P. 161

٨ ـ Ibid, P. 160.

٩ ـ W. H. Auden, The Poet and the City, in "Twentieth Century Poetry, Critical essays and documents", ed. by: Graham Martin and P. N. Furbank, London, 1979 . PP. 185 - .

١٠ ـ للبرهنة على ذلك يضرب اودن المثل التالي: (لو التقى القديس جورج بالتنين وجها لوجه وغرز الرمح في قلبه فقد يقول بحق: انا قتلت التنين «اما اذا القى عليه قنبلة من ارتفاع عشرين الف قدم مع ان النية ـ اي قتل التنين ـ هي نفسها فان مافعله يكمن في الضغط على الزر اذ ان القنبلة لا القديس جورج هي التي انجزت فعل القتل» Loc. Cit. :

١١ ـ Loc. Cit.

١٢ ـ لقد تصدى لمناقشة هذه النقطة نقاد كثيرون، راجع على سبيل المثال د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر الكويت ١٩٧٨ص ١١١ ـ ١١٢، د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط٣ بيروت ١٩٧٢ ص ٣٢٦. غالي شكري، شعرنا الحديث الى اين؟ القاهرة ١٩٦٨ ص١٤٨ ـ ١٤٩، ٢١٤ ـ ٢٢٥.

١٣ ـ Douglas Bush, OP.cit. P. 187

١٤ ـ في مقدمته لديوان «مدينة بلا قلب» تنبه الناقد رجاء النقاش الى هذه النقطة في وقت مبكر، فمع ان الحنين يبدو واضحاً في شعر أليوت فان مايجعله متميزاً عن الحنين لدى حجازي هو ان الحنين الاليوتي الى الريف ينتج عن ضيق بحضارة صناعية كاملة، وهو، اي حنين أليوت، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدعوة الى «حضارة الزراعة، حضارة القرون الوسطى والدعوة الى التخلي عن الحضارة الصناعية المقلقة» ويرتبط ايضاً بما تمثله هذه الدعوة من ايمان ديني ودعوة الى سيادة هذا الايمان على العقل والروح والحياة المادية. مدينة بلا قلب دار الاداب بيروت ١٩٥٩ ص ٣٥ ـ ٣٦.

١٥ ـ منزل الاقنان ط٢ بيروت ١٩٦٨ص ١٢٥

١٦ المعبد الغريق ط٢ بيروت ١٩٦٨ص ٢٤ ـ ٣١

١٧ ـ اندريه نوشي المصدر السابق ص ٢٢٦

١٨ جان اونيموس، العيد الفوضى والمغامرة: وظائفها الاخلاقية والاجتماعية في «الحرية والتنظيم في عالم اليوم» مجموعة من الباحثين، ترجمة تيسير شيخ الارض دمشق ١٩٧٧ص. ٢٧.

١٩ ـ انشودة المطر دار مجلة شعر، بيروت ٩٦٠. ص ١٠٣

٢٠ ـ المصدر نفسه ص ١٤٩. في الواقع لقد كتب السياب مجموعة من القصائد المهمة تضج بالعنف والفجيعة معبراً عن واقع المدينة السياسي والاجتماعي، من الامثلة البارزة على هذا النمط من القصائد: المسيح بعد

الصلب. مدينة السندباد. مدينة بلا مطر. المبغى. المومس العمياء.
٢١ ـ تكتظّ قصائد بلند الحيدري بكراهية حادة للمدينة وارتياب شديد منها، وهو عموماً يمثل كما يقول احسان عباس قمة النفور من كل مايسمى مدينة حتى» لينفر من قريته نفسها ويرفض العودة اليها حين تحولت الى مدينة».
احسان عباس المصدر السابق ص١١٨
٢٢ ـ الديوان ح٢ دار العودة بيروت ١٩٧٢، ص ٢٨١
٢٣ ـ المصدر نفسه ص ٢٥٠
٢٤ ـ المصدر نفسه ص ٢٣٨
٢٥ ـ G.M Hyde, the poetry of the city in Modernism 1890 - 1930 ed. by Malcolm Bradbury and James Mcfarlane, Penguin Books, 1985, P.337.
٢٦ ـ Idid, P.338
٢٧ ـ جورج هنري رالي، الرواية والمدينة ترجمة د. محسن جاسم الموسوي مجلة الثقافة الاجنبية العدد ٣، ١٩٨٣ ص ١٠
٢٨ ـ يبدو لي ان المدينة بالنسبة للشاعر العربي او العراقي لاتخلو من ارتباط بمعنى من معاني القداسة والنبوة ان كلمة «المدينة» وحدها دون متعلقات وقرائن تصرف الذهن بحكم الموروث الديني الى مدينة بعينها فضمير الشاعر العربي وذاكرته يحيطان هذه الكلمة حتى دون ان يعي الشاعر ذلك بشيء من الظلال الروحية والشجن الديني وقد يكون في ذلك تفسير لعلاقة الشاعر العربي بالمدينة التي لم تنحدر حتى في اشد مستوياتها توتراً الى حدود الهجاء المبتذل والشتيمة القذرة اللذين يميزان تجربة الشاعر الاوربي المضادة للمدينة.
٢٩ ـ D.E.S. Maxwell, The Poetry of T.S. Eliot, London, 1961. P.97.
٣٠ ـ سمير الحاج شاهين، لحظة الابدية، دراسة الزمان في ادب القرن العشرين بيروت ١٩٨٠ ص ٢٤٩
٣١ ـ المصدر نفسه ص ٢٤٧.
٣٢ ـ سامي مهدي، الشاعر وعصره: رؤيا خاصة، افاق عربية العدد ١١، ١٩٨٥ص ٤٣
٣٣ ـ المصدر نفسه
٣٤ ـ المصدر نفسه
٣٥ ـ المصدر السابق ص ٤٤٦
٣٦ ـ المصدر نفسه
٣٧ ـ سامي مهدي: الزوال و زارة الثقافة والاعلام بغداد، ١٩٨١ ص ٤٢ ـ ٤٤
٣٨ ـ عبدالله الصيب، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ج١ ط٢ بيرو ت ١٩٧٠ ص ٣٣٢
٣٩ ـ سامي مهدي: اوراق الزوال، مطبعة الاديب بغداد ١٩٨٥ص ١٩ ـ ٢٢
٤٠ ـ سامي مهدي: الشعر ليس بضاعة استهلاكية والانسان كائن يحلم ويتوهم، مقابلة اجراها عادل كامل، الف باء العدد ٨٧٤ في ١٩٨٥/٦/٢٦ ص ٤٣
٤٢ ـ المصدر نفسه ص٤٤.
٤٣ ـ في مقالة له في جريدة الجمهورية بعنوان «زوال الوهم.. وفائض الحلم» يشير حاتم الصكر الى ان قصائد الصحو واوراق الصحو، التي الحقها الشاعر بديوانيه تعكس خللا بينا في فكرة الزوال التي تخترم وتنقض مؤقتا بالصحو..
آفاق الجمهورية في ١٩٨٥/٧/٤
٤٤ ـ النشيد، وزارة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨
٤٥ ـ يرى اشبنجلر ان كل المدن الكبرى في العالم قد احتفظت بزوايا يعيش فيها اقسام من البشر كما كانوا يعيشون في الحقول «عيشا شبه ريفي يقيمون فيما بينهم علاقات شبه قروية فيما يجاوز الشارع الذي يسكنون فيه.
فرانسوا شواي: السماتية وتنظيم المدن في «معنى المدينة» مجموعة من المؤلفين ترجمة عادل العوا، دمشق ١٩٧٨ ص٢٥؛ فاذا كان هذا التزاوج بين انماط حياتيه متباينة يتم حتى في المدن الكبرى فان علينا ان نتصور حجم التضاد في انماط السلوك في مدننا العربية.
٤٦ ـ ياسين طه حافظ، قصائد الاعراف، وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٤ص ٨٤ ـ ٨٨
٤٧ ـ ياسين طه حافظ، البرج، وزارة الاعلام بغداد، ١٩٧٧ ص ١٠١ ـ ١٠٩
٤٨ ـ جورج هنري رالي، المصدر السابق، ص ٢٦
٤٩ ـ الاقلام، العدد ٤، ١٩٨٥ ص ١٩ ـ ٢٥
٥٠ ـ ياسين طه حافظ، البرج ص ١١٢ ـ ١٢٠
٥١ ـ سامي مهدي، الزوال، ٣٩ ـ ٤١
٥٢ ـ يشكل الجزء الاعظم من شعر حسب الشيخ جعفر ملامح لمدن نائية وتفاصيل لحياة لم تعد غير ذكرى قاسية لتلك المدن. ان حسب في الكثير من شعره يؤسس حواراً داخلياً شجياً مع شظايا من تلك المدن الأليفة المترعة بالنشوة والتي ماعاد في الامكان تجميعها على الارض مرة اخرى.
٥٣ ـ د. احسان عباس المصدر السابق ص١٢٩
٥٤ ـ حميد سعيد، طفولة الماء، مطبعة الاديب، بغداد، ١٩٨٥ص ٣٢ ـ ٣٣
٥٥ ـ ديوان حميد سعيد ج١ مطبعة الاديب بغداد، ١٩٨٤ ص ١٣٥ ـ ١٥٧
٥٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٩ ـ ١٦٥
٥٧ ـ المصدر نفسه ص ٢٥٧ ـ ٢٩٢
٥٨ ـ المصدر نفسه ـ ص ٤٧١ ـ ٤٧٧

المساء الأول

هذا المساء سيقضّيه وحيدا، كل الذين كانوا معه رحلوا، بدت له الغرفة واسعة، تعوّد عليهم منذ سنوات، معهم تغلبّ على كآبته وها هم يفارقونه الآن. يأتون كل مساء فيعمّ الضجيج ويعبق المكان برائحة العطر والتبغ. تبدأ الأحاديث هادئة ثم تتشعب فتمتلىء الغرفة صخبا وقهقهات، أحيانا يرقصون، النساءُهُنّ اللواتي يبدأن دائما، تنهض احداهن فجأة، تنظر الى جسدها وتتلمّس خصرها كأنها تستحضر شيئا ما ثم تلقي بشعرها الى الوراء وتستسلم لحمّى الرقص.

نظر الى الطاولة، الكراسي تحيط بها دون إنتظام ومنافض السجائر ممتلئة والكؤوس الطويلة فارغة، في بعضها قطع من الثلج ستذوب بعد لحظات، في الوسط آص البنفسج الذي يحبه، وعلى الغطاء الأبيض بقايا من قهوة إندلقت في لحظة إرتعاش.

لم يكن كئيباً لكن إحساسه بالوحدة كان حادّا، بعد اليوم لن يراهم أبدا. نهض من الكرسي وتقدمّ من النافذة ثم توقف أمامها وهو يزيح ستارتها في بطء. كانت الحديقة غارقة في الظل، أشجار الحور خضراء وقممها التي تخترق الفضاء لا تتحرك كما لو أنه ليس ثمة هواء، هناك قط أسود يراه لأول مرة. تطلّع الى السماء، كانت صافية، منذ مدة طويلة لم يرها في مثل ذلك الصفاء، ثم عاد ينظر الى الحديقة، حدّق في أركانها بحثا عن القط لكنه لم يعثر عليه.

تقدم من السرير واستلقى عليه تاركا ساقه اليسرى على الأرض. أغمض عينيه وهو يضغط على صدغيه للتخفيف من وجع في الرأس ثم فتحهما. على الجدار المقابل لوحة إطارها الخشبي أسود، إنها اللوحة الوحيدة التي يمتلكها، على القماشة وجه جده الذي كان ضابطا. مات قبل أن يولد بثلاثة أعوام، عينا جدّه سوداوان وواسعتان تشّع منهما نظرة حانية توهم بالضعف، لكن أمه تقول دائما عندما تتحدث عنه انه كان رجلا حقيقيا، وكلما إستمع إليها تساءل عمّا إذا كانت تشتهيه. انه ينظر اليه الان وهو وحيد في غرفة واسعة تحت سماء شديدة الصفاء. من نسل هذا العسكري انحدر، لكنّه لا يشعر نحوه بأي شيىء، واللوحة لا تعجبه ولولا إصرار أبيه على أن يعلقها دائما في الصالون لتخلص منها منذ سنوات. إنزلق بساقه اليمنى على الأرض فبدا كأنه يستّعد للنهوض لكنه ظلِ شاخصا الى اللوحة، ولاول مرة إنتبه الى ان إطارها الأسود لا ينسجم مع خلفيتها الحمراء وأنّ أصدقاءه الذين كانوا يزورونه كل يوم لم يتحدثوا عنها أبدا، ذات مرة سأله

▪ الحبيب السالمي

أحدهم دون أن ينظر إليها: هل تحب الرسم؟ لكنه لم يفكر في السؤال، الآن يتبيّن علاقته باللوحة. إبتسم وهو يتذكر وجه ذلك الصديق. أغمض عينيه للحظة رآه اثناءها واقفا قرب السرير بجزمته الرمادية مادّا يديه يتأهب للقفز، وبعدما فتح عينيه، نظر الى الطاولة، غطاؤها يكاد يلامس الأرض أما الكؤوس الطويلة المزّينة فقد بدت له مثل طيور تستظلّ في يوم قائظ.

إستلقى على جنبه الأيسر ثم ضمّ يديه وأسند إليهما رأسه، إنه ينظر إلى الغرفة من زاوية جديدة، تحت الكنبة غبار لم يره أبدا، وجذوع البنفسج الدقيقة تغوص في ماء الآص البلوري. بدأ الضوء يتلاشى من الغرفة وانتشرت لحظة لم يفكر أثناءها في أي شيء، نفسه إمتلأت طمأنينة صادفت هدوءا كبيرا في الخارج. كان كل ما حوله ساكنا، حتى الأصوات الخافتة التي كانت تتناهى إلى سمعه ذابت مع انتشار العتمة، تمتم وهو يدعك خده اللزج بالعرق: إنه الليل. النوافذ التي كان يراها من مكانه بدأت تلتمع بالضوء والباب الذي يصل الردهة بالممر ينفتح وينغلق محدثا صريرا خفيفا، روائح أطعمة تتسلل إلى غرفته. ها هم يعودون، بعد قليل سيسمع وقع أقدام في البيت المجاور..

رفع رأسه وتطلعّ إلى الجدار المقابل، وجه جدهّ لم يعد واضحا واللوحة إستحالت الى لطخة سوداء في شكل مستطيل، لم يعد يرى ما حوله لكنه لم يشأ أن يشعل الضوء، كان الظلام يريحه كما لو أنه يحتمي به من الوحدة التي تذكره بها تلك الكراسي المتباعدة والكؤوس الطويلة الفارغة.

غادر الفراش وتقدم نحو الطاولة، من هناك يستطيع أن يشاهد العمارة المقابلة، كل نوافذها كانت مضاءة آنذاك. في إحداها رجل يحدق في الحديقة، كان يرى رأسه وكنزته الحمراء بوضوح، راح ينظر اليه، وفي لحظة ما خيل له أن الرجل يبادله النظر وتساءل عمّا اذا كان يفكر فيه هو أيضا. قربّ رأسه من النافذة فلامس أنفه البلور ثم رفع يده اليمنى ومررّها على رأسه. بغتة إلتفت الرجل الى الوراء كأنّ شخصا ناداه، أنزل الستارة وإختفى داخل البيت، بقي يراقب النافذة، لم تكن مظلمة تماما، كان ضوء خفيف يتسللّ اليها من الغرفة المجاورة، مضى وقت طويل لكن الرجل لم يظهر، وفجأة غرقت النافذة في الظلمة.

أسدل الستارة ثم جلس الى الطاولة. كان بأستطاعته أن يرى غطاءها الأبيض، هنا كانوا يجلسون كل مساء. أحيانا يمدّون أرجلهم وعندما تتلامس يسحبونها بسرعة. أطلق قدميه قدر ما يستطيع تحت الطاولة وأسند رأسه الى أعلى الكرسي، شعر براحة هائلة. كان ينظر في إتجاه اللوحة، تمتم وهو يحدق فيها: جديّ ثم أغمض عينيه.

مقامات

شعر مؤيد الشيباني

١. وحدَهُ في مَهَبِّ السَّفرْ
لم يقلْ: انني عاشقٌ، جائعٌ
ليس لي مستقرْ
وحدهُ أشتاق خطواً يزاحِمهُ
وجهُهُ: ظمأ وشفاه
لم يكنْ في الرصيف سواهْ!

٢ أغلقَ الليلُ أنجمَهُ
أغلقَ العمرُ دورتَهُ
أغلقَ الطيرُ خفقتَهُ
أغلقتْ جذْرَها الشجرةْ
أغلقَ السادِنُ المقبرَةْ
وغفتْ مدنٌ ورؤوسٌ وريحْ
بينما ظلَّ مختبئاً في السؤالِ الجريحْ

٣. خائفُ
سارَ لِصقَ دمِهْ
نبضةً تزحمُ الثانيةْ
أذُنٌ توصدُ الثانيةْ
قدمٌ تسقطُ الثانيةْ
سارَ لصقَ هواجسِهِ
في يديهْ دخانْ
وعلى ظهرِهِ حفنةً من زمانْ

٤ له أخوةُ في حصار الظما
له اصدقاءٌ
توغّل في ليلهم وانطفا
له نجمة اغلقت دونه ألف بابْ
له كل ما في المدى من سرابْ
له خطوة لم تزلْ في المهبْ
له الله
كيف يؤلف بين خرابٍ وحبْ

٥ طالعٌ من تناثرِهِ
لحظة
يستريح على هداةٍ من رضى
لم يبح باحتمالاته لأحدْ
لم يضعْ أثراً في انتظار
لم يضِقْ خطوة في اتساع الهومِ
لم يكنْ طرفاً في معادلة صاخبةْ
راجع لتناثره
كان في روعه الحزن والنية الطيبةْ

٦. أقامَ له منزلاً في أعالي الحلم
واغلقَ نافذةَ الارضِ
اطلق للريحِ صورتَهُ
ورمى صوته في العدمْ
تصاعدَ من حولِهِ الصمتُ
حاصِرةً
فهوى فوقَ يقظتِهِ واستفاق
ومن حينها لم ينم!

المنهج تحدياً ... المنهج اختياراً

مقالة في اسئلة ... اسئلة في مقالة

■ حاتم الصكر

اردت ان تكون، هذه المساهمة المتواضعة في ابحاث الموتمر، مقالة في اسئلة تتدرج من التساؤل المقصود والسؤال البريء، حتى تصل الى استثارة التحدي املا في استجابة، قد تدفع بعض الشك او تزيل بعض الغموض. او انها تفلح في صنع الجواب.

واردتها اسئلة تتلازم ببعضها حتى تشكل المشهد النقدي، اوواقع حياتنا النقدية العربية، لنتعرف من خلالها على معوقات حركة النقد ودواعي تخلفها عن دورها.

فنحن نؤمن ان النقد الذي يتشكل كظاهرة في حركة عامة، له الى جانب بعده الثقافي دلالة حضارية. فالنقد ضمن مهمة التحليل والتقويم التي يضطلع بها سيظل من اقوى المؤشرات على رقي العقل او تخلفه وعلى درجه الوعي بالمرحلة واستشراف المستقبل في آن واحد.

فهل استطاع الناقد العربي المعاصر أن يرتقي بالنقد الى هذه المرتبة؟

بل لنسأل: هل ارتقى النقد بالناقد العربي الى مستوى دوره ومسؤوليته؟

في محاولتنا الاجابة على هذين السؤالين لابد لنا من الاشارة الى عدم استقرار مفردات النقد العربي: مكونات وأدوات.

ففي الفتراتِ التي يسود فيها الفكر السياسي، نجد النقد العربي يتسع ليعبر عن بنى سياسية مباشرة يخاطب بها مرحلة لاحياة، ويقف عند حالات لاظواهر فينعدم الموقف ويغيب الخطاب المتكامل الذي يبلور شخصية واضحة محددة، فلا نتلمس مبدئية نقدية ما ذلك أن الاحداث تسوق المنهج لا العكس.

اننا يجب ان ندرك بدءاً حقيقة بسيطة مؤداها ان النقد بمدارسه ومناهجه المعروفة الشائعة هو جهد منقول عن الغربيين.

واذا كان لنا في نقدنا كثير مما نعتز به ونفخر، فانه لايعطينا عونا كبيرا في حياتنا الأدبية المعاصرة لعدة اسباب منها:

١ ـ انه نقد شعري في المقام الأول. فهويتكون ويتوجه وينمو باعتبار ان الشعر هو ميدانه، ولعلنا اذ نتذكر ابرز الكتب النقدية العربية والقضايا النقدية المطروحة فيها، فلن، نجد الأمشكلات شعرية او شكلية في احسن الفروض (تهتم بالشكل ومفرداته).

٢ ـ انه نقد يغلب عليه الاسلوب بما لايتيح لمهمة التحليل ان

تبرز بشكل كاف . فالناقد هنا اديب يبذر كثيرا من جهد التحليل والاكتشاف من اجل طلاوة العبارة او جودة التعبير .

٣ ـ وهو نقد محكوم بأخلاقية عصره لايتجاوزها ولايخالفها . وذلك يتضح لنا ان نحن تفحصنا اتجاهات النقد العربي العامة في اي عصر نشاء . بل ان كثيرا من قضايا النقد وانشغالات النقاد ، تأتي من حقول واهتمامات مجاورة ، كالاسلوب القرآني المعجز [١] ، وتفسير الايات ، وصراع القديم والجديد وسواها .

٤ ـ وهو نقد تجزيئي لانه يتعامل اصلا مع نصوص مجزأة ، لاترتبط داخليا بوحدة موضوعية . . فالحكم عليها لايتم الا من خلال تجزيئها بناء واداء : بفك عناصرها البنائية وتأمل مفرداتها جزئيا .

هذا التراث النقدي اذن بسبب شعريته واسلوبيته ، واخلاقيته وتجزيئيته غير قادر على اسعافنا ونحن نتصدى لمهمة التحليل والتقويم من خلال نص معاصر . . انه قد يعيننا لكنه غير كاف وحده .

هل يمكن لناقد عربي معاصر اذن ، ان يجعل من التراث النقدي سندا له ، او يجد فيه منهجا محددا ؟

. . . .

تلك احدى تحديات المنهج في حرفة الناقد العربي المعاصر فهو ، مفتونا بتراثه النقدي الذي تلتمع فيه صفحات خالدة ، قد يجد نفسه اسير هذا التراث .

لكنه ما ان يشرع بمهمة النقد التطبيقي حتى يتبين الفجوة التي خلقتها غربة المنهج عن النص .

ولعله امر مستغرب ان نصف نقدا لغويا او بلاغيا بانه غريب عن النص المنقود ، اذ ان العادة جارية على نعت المناهج الغربية بذلك ، لكنني ، ارى ان استقصاء الظواهر البلاغية واللغوية في نص معاصر ، عملية تغرب عن النص احتكاما الى مسبباته ومكونات قائله ، تماما كغربة النص اللغوي المقلد المشحون بالالفاظ القاموسية الميتة .

ان الناقد اللغوي او البلاغي تفوته فرصة النظر الى النص كلاً واحداً وتشغله الاهتمامات البنائية ، وهي شكلية تصنعها المفردات ، عن النظر الى سيرورة النص ومافيه من رموز وابنية قد يكون بعضها مختفيا او مندغما في ثنايا النص .

وسوف اضرب مثالا بماجاء في كتاب الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) [٢] ، من جوانب نقدية .

اننا نستطيع ان نحصي اهتماماتها فنجدها شكلية في المقام الاول لانها تعالج (المزايا المضللة في الشعر الحر) كحرية التقفية وتعدد التفعيلات والتدفق والخواتم الضعيفة وظاهرة البتر . ثم تدرس الشعر الحر باعتباره العروضي فتتناول عروضه العام ومشاكله الفرعية متوقفة عند صلته بالبند والموشح راصدة ظاهرة التدوير . وتعود في فصل اخر الى (اصناف الاخطاء العروضية) مناقشة قصيدة النثر من حيث كونها شكلا .

اما حديثها عن هيكل القصيدة وانماط التكرار فلايخرج عن الشكل ايضا . وحتى مناقشتها لمسؤولية الناقد العربي ، تنصب على الجانب اللغوي وتقف عند ظواهر شكلية بحت كإدخال أل التعريف على الفعل المضارع .

وهي تدعو دعوة صريحة الى ان يتجرد الناقد الادبي مما تسميه (طغيان ارائه) وتعد اعتمامه بما في القصيدة من عواطف وافكار ، من المزالق التي يقع فيها النقد المعاصر ، كما تحذر من الدخول في (نطاق حياة الشاعر وارائه الاجتماعية) لان ذلك عندها داخل (في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الادبي) . .

واذا نحن اعتبرنا تلك الاهتمامات ملامح لمنهج نقدي معين فاننا سنجد هفوات ونقائص كبيرة تتخلله حتى في الجوانب التي يلوح لنا ان الناقدة كانت تنطلق منها الى افاق فنية مجددة .

فدراسة التكرار مثلا وفق المقترح الذي تقدمت به نازك لايستطيع ان يلم بدلالات التكرار الاعتقادية او الاسطورية او الغنائية ، ولايسعفا ان اردنا دراسة تكرار السياب مثلا لكلمة (مطر) في انشودته . وكذلك فان دراسة التدوير لن توصلنا الى مدلوله الفلسفي في اشعار حسب الشيخ جعفر مثلا لان نازك رصدته وفق تعريف العروضيين للبيت المدور في قصيدة قوامها البيت الموحد .

تلك واحدة من مشكلات اجترار الموروث النقدي ومحاولة

استنباط منهج نقدي منه .

وفي اغلب الاحيان يقف المتأثرون بالتراث النقدي عند الجانب التاريخي او تقسيم الشعر الى اغراض او اشكال حتى لو كانوا متأثرين ببعض المناهج الغربية .

وهم بسبب قصور ادواتهم لايصلون الشعر الحديث الاوقد استنفدوا نظرياتهم . . فلم يجدوا في نماذجه مايلبي اطروحاتهم .

وهذا ناقد فذ كمحمد مندور يقع في ذلك فلا نقرأ له رأياً في الحداثة الشعرية سواء أكان ذلك في مستوى التنظير ام في مستوى التطبيق .

وبدلا عن ذلك نراه يهتم بما يسميه غالي شكرى (التصور التاريخي لنظرية الادب)[٣] ، وهو الدافع وراء كتابته لتلك الانطولوجيا النقدية التاريخية في مؤلفه (النقد المنهجي عند العرب) .

لكن تلك السياحة التاريخية في مؤلفات العرب النقدية والوقوف عند مزاياها واتجاهاتها، تركت اثرها في مندور: الناقد المعاصر، فنراه يقابل بين الشعراء المعاصرين واسلافهم كأن يقول عن البارودي ان شعره (يذكرنا احيانا بشعر المتنبي بما فيه من اصالة قوية . .) ويصف شعره بأنه (اكتسب من الشعر القديم قوة العبارة وجهارة النغم . .)[٤] .

ولا ادري ان كانت سياقات مثل هذه تؤهل لتأسيس منهج نقدي وأضح ، بل اننا نسأل بجرأة ومباشرة : ماذا تركت لنا تلك الاحكام والنظريات؟

واين هو الجيل النقدي الجديد الذي يدين لها بنشأته وتكوينه؟

ان دراسة النقد دراسة تاريخية ، نقلت الى هذا الميدان ، تقاليد البحوث الاكاديمية التي تتكفلها الجامعات عادة ، وتفرض عليها وصايتها وفق مفاهيمها الخاصة .

واستطيع ان اذكر لكم مثالا عن دارس جامعي شاب لم يستطع ان يسجل رسالة عن شاعر مهم بحجة ان ذلك الشاعر لايزال حيا . الايذكرنا هذا برأي النقاد القدامى في الشعراء المحدثين ومارووي عن احد هؤلاء النقاد من انه استحسن شعر احد معاصريه فقال انه جيد لو أدرك الجاهلية ، وكأن معاصرته سبب في اهمال شعره؟!

كيف يرتقي الناقد اذن بالنقد ويجعله تقليداً لحياة جديدة؟

. . . .

ان المنهجية الوحيدة التي يكتسبها الناقد المعاصر من قراءة الموروث النقدي هي القدرة على تمييز الاصالة والانتباه اليها كما ان الوعي النقدي يتحصن بالذوق الرفيع المنبني من جهة الاهتمام بالشكل وايلاء الذوق اهمية كبيرة .

ولـذا يحرص النقاد المتأثرون بالتراث على ترويج القيم الجمالية : بل ان بعضهم يعرّف النقد بأنه (تطبيق علم الجمال على الأدب) . . كي يصبح (النقد الادبي نفسه أدباً)[٥] وهذه عودة واضحة صريحة الى العروض الاسلوبية في كتب النقد القديمة . . ومحاولة لصنع المجال الخاص للنقد وفق نظرية الانواع الادبية .

كيف استطيع ناقداً معاصراً ان أتاخم الحداثة وأنا أتجول بأدوات جمالية أسلوبية شكلية؟

كيف تستطيع البنى الاسلوبية أن تدخلني إلى النص وهو حياة كاملة.؟

تلك هي الأسئلة . .

ومنها ننقاد الى الشاطيء الاخر . . . حيث السفن العائدة من الغرب بالانتظار . .

فماذا في حمولتها؟

. . . .

إن المناهج النقدية الغربية تطابق حال اهلها لاكثر من سبب :

فهي تتصل بآدابهم مباشرة منظرةً مطبقة .

وهي ترصد ظواهر تلك الآداب أولاً بأول .

كما ان ازمات الفكر الغربي وتطلعاته ، تجد في المناهج النقدية تجليات لها وميادين صراع .

لدى الغربيين يمكن ان نرصد تميزا واضحا في نقد كل مرحلة ، وذلك يعطي النقد شخصيته وهويته .

ان المناهج تنمو وتزدهر وتثمر وتشيخ وتذبل فتتساقط كالورق القديم لينشأ منهج جديد وينمو ويزدهر ويثمر ثم يشيخ ويذبل . .

تلك هي دورة حياة المنهج في الادب الغربي ونقده، مع امكان ملاحظة الجنين الجديد وهو يتحرك قبل هلاك سابقه.

يقول الدكتور علي جواد الطاهر في (الخلاصة في مذاهب الادب الغربي):

(ولايعدم الداراس المستقصي المتبحر ان يلمح في المذهب السائد بذوراً للمذهب الذي سيسود أو أن يدرك في الاقل ان بذور المذهب الجديد كانت مستترة في المذهب الجديد)[٦]

هذه الحقيقة تؤكد (ظرفية) تلك المذاهب وغربيتها، فهي تتطور وتتبدل وفق مستجدات حياة القوم هناك.

وهذا هو مايهمنا من امر النقد عند هم فهو نقدهم بعد كل شيء رغم مايبدو قاسماً مشتركاً بيننا.

فمن الغريب ان ريمون بيكار الفرنسي، وخصم بارت اللدود، يحصر وهو يتحدث عن (الاتجاهات النقدية في فرنسا) عدداً من المشكلات، لها مثيلاتها عندنا.

ونذكر من ذلك: (ان قليلين جداً من الناس مهتمون بالنقد)[٧] وان هناك موقفاً مضطرباً جداً من اسئلة مشروعة مثل: (هل ينبغي ان يكون ثمة نقد؟ ماذا ينبغي ان يكون عليه موضوعه؟ ماذا ينبغي ان تكون عليه مناهجه؟) و (هل ينبغي ان يقوم المدرسون بتدريس حياة الكاتب او التاريخ الادبي للعصر المدروس؟)

والنقطة الاخيرة تحيلنا الى الصراع بين النقد الجامعي الاكاديمي الذي وصفه بارت سنة ١٩٦٣ بانه (نقد وضعي وموحش)[٨] وبين النقد الجديد الذي يعتمد التأويل المتنوع والحي.

وهذا هو جوهر معاناتنا المنهجية المعاصرة أيضاً.

ان الجامعة تتصور نفسها حامية للغة والتراث والقيم الجمالية، فتضع ادوات حراستها امام الممتلكات التي لاتريد لمتطفل ان يدنو منها.

وتكون النتيجة: مزيداً من التأخر في فرص توليد المناهج الجديدة او تطوير المناهج القديمة نفسها.

ان الغربيين اكثر واقعية حيث عدّوا القرن التاسع عشر بداية النقد عندهم، اما قبل ذلك، يقول تيبوديه (فقد كان هناك نقاد ولم يكن هناك نقد)[٩] وهو بذلك يحفظ قيمة الجهد النقدي الذي قدمه كل من سانت بوف وتين وبرونتيير في محاولتهم ايجاد نقد علمي ممنهج حتى وهم يرسون جذور الرومانطيقية.

ونحن بصورة عملية نحس ان تراثنا القديم لايقدم المنهج النقدي المحدد لذا نستدير كليا الى الغرب لاستعارة منهج نعلم جيداً أنه وضع لغير مانحن فيه وليس مطلوبا ان يوضع لما نحن فيه.

في عام ١٩٢٧ اصدر الدكتور طه حسين الطبعة الثانية من كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي اثيرت حوله زوابع ادبية واجتماعية ودينية معروفة.

وكان الكتاب بطبعته الثانية مخففا اذ (حذف منه فصل واثبت مكانه فصل واضيفت اليه فصول، وغيّر عنوانه بعض التغيير)[١٠] على حد تعبير طه حسين في مقدمة الطبعة الثانية لكنه رغم ذلك قوبل بالعنت والرفض فما السر في ذلك؟

لأول مرة في تاريخ النهضة الادبية، يكون المنهج سبباً في رفض كتاب او ان يكون كتابٌ ماسبباً في ضجة اجتماعية كالتي حصلت في مصر عند صدور (في الشعر الجاهلي) وطبعته الثانية.

لقد عاد طه حسين من باريس منذ زمن، وهاهو يسترجع الطرق المدرسية البالية التي كان يتم بها تدريس الادب في المدارس والجامعات، ثم يستذكر دروس الفلسفة والتاريخ واللاتينية وغيرها من العلوم التي تعطى لدارس الادب في فرنسا فيأخذه الاعجاب بما عند الفرنسيين ويزداد بغضاً لطرق الدرس التقليدية.

انه يعلن في كتابه المذكور صراحة اتباعه المنهج الديكارتي (للبحث عن حقائق الاشياء) وقاعدته الاساسية: الشك بما هو معروف أو وهم حسب تعبيره.

يقول طه حسين (نعم. يجب حين نستقبل البحث عن الادب

العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها وان ننسى عواطفنا الدينية وكل مايتصل بها. وان ننسى مايضاد هذه العواطف..)

وقد توصل طه حسين من خلال هذا المنهج إلى نتيجة خطيرة هي:

(ان الكثرة المطلقة مما نسميه ادبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء وانما هي منحوله بعد ظهور الاسلام فهي اسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم واهواءهم اكثر مما تمثل حياة الجاهليين..) (١١)

كيف توصل طه حسين الى ذلك؟

الجواب هو - كما يقول طه حسين نفسه - (شككت في قيمة الادب الجاهلي وألححت في الشك أو قل ألح عليَّ الشك فاخذت ابحث وافكر واقرأ واتدبر..)

هذا الحذو الديكارتي.. وهذه الثورة المنهجية كانت عملية اقتحامية لأعتى قلاع الموروث الثقافي العربي في فترة النهضة: الشعر الجاهلي.

وخطورة محاولة طه حسين انه اعتبرها ميزة لانصار الجديد الرافضين لدراسة الادب العربي باعتبار عصوره المقسمة حسب السلطة السياسية.

يرى طه حسين ان انصار الجديد (لايطمئنون الى ماقال القدماء، وانما يلقونه بالتحفظ والشك).

وهنا نرى ان طه حسين استهوته من مقولات ديكارت هذه المقولة المتمردة: الشك، فراح يكررها ومراد فاتها كقوله عن شعر امية بن ابي الصلت (أرتاب الارتياب كله فيه..)

وينتهي طه حسين الى معكوس ماهو سائد فيقترح ان نستشهد بالقرآن والحديث على تفسير الشعر الجاهلي.. اذ لاينبغي لنا ان نستشهد بهذا الشعر على تفسير القران وتأويل الحديث.

وتتذبذب حجج طه حسين بين الذرائع المنهجية والشك بمايُروى تارة والبحث الفني واللغوي تارة اخرى وانعكاس الحياة الجاهلية فيَ القرآن لا الشعر الجاهلي تارة ثالثة..

وكل ذلك يدل على سرعة استجابة طه حسين للمنهج الغربي



■ طه حسين

واعجابه بمقولاته رغم ما يبديه من ظاهر المخالفة للمستشرقين.

ان المنهج المنقول نصاً عن الغرب قد أوقع الناقد في مزالق كثيرة اولها: انشغاله بالرواية وصحتها وتوثيق النص واثبات عصريته وتلك مهام تاريخ الادب التي يرفضها طه حسين نفسه.

وثاني المزالق: ان الشك الديكارتي وضع طه حسين في حالة تقاطع، غير مهيأ لها هو ذاته، مع الثوابت الدينية والاخلاقية مما يقع خارج دائرة الاهتمام النقدي واعادة اكتشاف النص.

والمزلق الثالث: يكمن في ضعف استيعاب الناقد للمنهج الغربي بدليل انه لايحاوره او يستجليه بل يستدعيه كاملا بصيغة تبشيرية أي بالدعوة الى هذا المنهج الذي يصلح للادب والحياة الاجتماعية كمايقول طه حسين.

ولنشك نحن بدورنا في دوافع طه حسين، فنفترض ان قناعته المنهجية بديكارت جاءت من خلال وسيط هو الفكر الاستشراقي واساتذته بالذات. فديكارت ليس مصدراً معرفياً لطه حسين وانما هو حجة ذرائعية لتأييد مقدمة لها شكل نتيجة. وفعلاً فإن رموز هذه المعادلة تتضح كالاتي:

١ - يقرر طه حسين ان القرآن مرآة الحياة الجاهلية لان فيه من عاداتها وطبائع اهلها ماليس في الشعر الجاهلي.

٢ - يفترض ان الشعر الجاهلي مكتوب في العصر الاسلامي فهو يحمل طبائع اسلامية ويخلو بالمقابل من مزايا الحياة الجاهلية.

٣ - اذن فالقيمة الفنية للشعر الجاهلي كأثر كلاسيكي، قيمة باطلة، فلايصح ان نستشهد به على تفسير القران والحديث.

وتصبح النتيجة التي تعمد بديكارت هي: ان الشعر الجاهلي ليس جاهلياً تاريخا ومضمونا وفنا.

لكن طه حسين يناقض نفسه ديكارتياً وهذا مايرجح لدينا ايمانه بديكارت عبر وسيط المستشرقين.

ومن القرائن نذكر:

١ - في مناقشة طه حسين للمستشرق نلينو يرفض اعتبار (الادب) جمعاً للدأب مع قلب الهمزة ألفاً مثل جمعهم بئر آبار وأصلها أبآر، ويقول مناقشاً (وظاهر أن رأي الاستاذ نلينو كرأي غيره من اصحاب اللغة يعتمد في اصله على الفرض فليس لدينا من النصوص او القرائن العملية الواضحة مايبين لنا ان لفظ (الأَدَب) قد اشتق من (الأَدْب) بمعنى الدعوة الى الولائم أوقد اشتق من (الأداب) جمع (دأب).

ولا يستقيم هذا المنطق ديكارتياً اذ حتى لو توفر مايبين ذلك المعنى في كلمة (أدب) يظل - حسب ديكارت - للباحث حق التجرد مما كان يعلمه من قبل إن أحس بقناعة جديدة تخالف ذلك.

فما معنى المطالبة ديكارتياً بما يؤيد حقيقة معينة؟

٢ - عند الطعن برواة الشعر والبحث في دوافع النحل، يورد طه حسين حقائق كثيرة يسندها إلى رواة أيضا، فكيف استطاع الطعن ببعض الرواة والشك بماقالوه ثم يروي هو ايضا ماقاله رواة اخرون؟

٣ - لايصرح طه حسين بتلك الاراء التي استحسنها عن المستشرقين بل لمح إليها تلميحا وهو يخالفهم حول نظم القران وهنا نستطيع ان نشير الى كتاب مهم ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي عن الالمانية والانكليزية والفرنسية واسمه (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي) ونشر عام ١٩٧٩ وفيه بحوث تعود الى ستينات القرن الماضي تتناول النحل في الشعر ودواعيه ومن ابرزها بحث نيلدكه عام ١٨٦١ (من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم) وكذلك بحث الفرت (١٨٧٢) الذي خص فيه (خلف الاحمر) بفصل مفرد.

وتلك موضوعات تشابه ماكتبه طه حسين وتوصل اليه عام ١٩٢٦ فماذا يمثل لنا هذا الانسحاق تحت بريق المذهب الغربي؟ ولماذا لم يطور طه حسين ماجاء في كتب النقد العربية القديمة حول الانتحال في الشعر: (طبقات ابن سلام) خاصة؟

ان نيلدكه يشير صراحه الى الاعتبارات الدينية في النحل والى قصائد وضعها شعراء متأخرون على لسان شعراء جاهليين لينالوا الحظوة..

وهذا عين مايقوله طه حسين في كتابه.

أهذه اذن ثمرة الأبحار الى الشاطىء الاخر؟

ام هذه هي استجابة العقل العربي لتحدي المنهج النقدي؟

. . . .

ان نقادنا يعترفون بتلك المعضلة بل يصل تخبطهم في البحث عن حل لها إلى حد المصادرة المنطقية..

يقول أدونيس وهو يصف مشكلات المنهج في دراسته المهمة (الثابت والمتحول)[١٣] (كان منهج البحث مشكلة دقيقة وصعبة.

المظهر الاول العام لدقتها وصعوبتها انني لااتناول شاعراً واحداً أو قضية مفردة وانما أتناول ثقافة أمة بكاملها في عهدها التأسيسي واتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية، والمظهر الثاني الخاص يتصل بالمنطلق: هل ابدأ بفرضيات أضعها ثم أبحث عما يدعمها في الوقائع والأفكار، أم ابدأ على العكس من هذه الوقائع والافكار؟...)

ترى - نتساءل نحن - ماقيمة المنهج في دراسة تضع الفرضيات ثم تبحث عما يدعمها؟

ولكن تلك هي مشكلة المناهج الجاهزة، الناشئة في الغرب موطناً والمهاجرة إلينا عبر القراءه.

ألا يفعل ذلك دعاة المناهج كلها؟ لنتفحص معاً هاتين العينتين.

إن الافتراض بطغيان الدافع الجنسي واختفاء عقدة ما منذ الطفولة ثم ظهورها في العمل الابداعي تكمن وراء اعتبار ابي نواس نرجسياً في عرف العقاد واوديبياً في عرف النويهي الذي ينكر في الطبعة الثانية من الكتاب ان يكون فرويدياً [١٤]

ان الافتراض الاوديبي جاهز فلقد توصل اليه فرويد عبر دراسات مطولة وبحثه كثير من طلابه وأتباع مدرسته . .

وقوانين فرويد المستخلصة موجودة في كتبه وماعلى الناقد الفرويدي إلا سحب تلك المقولات على النموذج المدروس والبحث في خفايا حياته (لانصه في الغالب) عما يدعم ذلك ويؤيده .

. . . .

وكإحساس بالحاجة الى تأصيل المذهب المستورد، يلجأ بعض النقاد الى البحث عن نصوص قديمة لجعلها ميدان التطبيق كما فعل بعض البنيويين العرب إذ حللوا الشعر القديم بنيوياً متناسين ان البنيوية أصلاً قد نشأت لدى شتراوس كمحاولة في الكشف عن أنساق للأساطير [١٥] وماتحكيه بكل رواياتها وعلاقاتها بثقافاتها، ومغفلين الخصوصية الجمالية للشعر العربي الذي لايمكن أن تخضع أنساقه وأبنيته لما تريد البنيوية. فعلاماته ونظم تعبيره وعلائقه المجازية ذات خصوصية استثنائية نرى أنها لاتتأطر بالأنساق التي وضعتها البنيوية لفنون نثرية في الاصل.

كما ان الحماس المنهجي يطغى حتى يصل بكمال ابوديب الى حد اعتبار البنيوية ولوحات بيكاسو والماركسية، الحركات الثلاث (في تاريخ الفكر الحديث) التي (يستحيل بعدها ان نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه) [١٦]

هذه (البابوية) الجديدة، تغفل ماسبق ان قلناه عن توالد المذاهب ونسخها لبعضها وهذا ماحصل فعلا، فالبنيوية اليوم مذهب قديم في الغرب، كان إسعافاً وتلبية في فترة ما ثم جاء ماينسخه ويجعلة قديماً.

. . . .

وثمة خطر آخر في اجتلاب المناهج النقدية يسميه الدكتور عبد السلام المسدي (تداخل المناهج) مما (تعقد به أمر النقد اختلطت معه المستندات المعرفية التي يصدر عنها الناقد) [١٧]



■ ادونيس

والدكتور المسدي يشفق هنا على القارىء الذي (يجاهد) ليتبين منطلقات العمل إلا أننا في الحق نشفق على الناقد نفسه: وهو (يولف) عينته من معروضات شتى. . فتجد البنيوية والماركسية والرمزية والنفسية في آن واحد.

هذه الانتقائية ـ التوفيقية هي معضلة اخرى، وجدت لها ذريعة فيما يسمى بالتكاملية في النقد. .

ولنأخذ مثالا واحداً لكتاب نقدي عربي صادر عام ١٩٧٩ يحاول التوفيق والتكامل بين الجمالية والواقعية على مابينهما من تقاطع حاد [١٨] فهو يقول في النهاية (وهكذا نجد لكل مذهب محاسنه ومساوئه فليس المذهب الجمالي شراً كله. وكذلك الواقعية ليست شرا كلّها وننظر في تفاصيلها فنرى ان بعضها يمكن ان يتمم الاخر. .) [١٩]

اما كيف يتم ذلك؟ فالوصفة تقترح استبعاد جوهر كلّ من المذهبين:

ان نبعد عن المذهب الجمالي تطرفه ونعير النص الادبي قيمته الجمالية القصوى الى جانب قيمته من المضمون الملتحم بالشكل. . وحين نأخذ بالمعتدل من الواقعية الرحبة المؤمنة بالانسانية بمعناها العام الواسع. والتي لاتأخذ بالالزام او الالتزام



كمال
ابو ديب

الاجباري. . نكون قد استطعنا التوفيق بين النقيضين. . . وامكننا ان نجعل هذين المذهبين متكاملين لامتضاربين ويصبح نقدنا جماليا واقعيا!!

هذه هي قيمة الانتقائية ، وليّ عنق الافكار لتدخل كيسنا الخاص ولكن لنسأل انفسنا: لماذا كل هذا اللي والمشقة؟

لماذا هذا التوليف الغريب؟

ألا نفترض وجود نص يعطينا ونحن نقترب منه اسباب نقده وطرائق تحليله وتقويمه؟

. . . .

في تقديمه لنصوص الشكلانبين الروس المترجمة الى العربية ، يلاحظ ابراهيم الخطيب (ان ظهور الشكلانية انما يعزى الى الفترة التي تميز فيها الادب الروسي وخصوصا الدراسة الادبية بأزمة منهجية . .)[٢٠]

واذا كانت استجابة الناقد الاوربي لأزمة المنهج وتحدياتها بهذا الشكل فلماذا لانطمح ان نرد تحدي المنهج باختيار المنهج؟

ولكن: كيف؟

هذا هو السؤال؟

أبا لعودة الى التراث النقدي كاملاً؟

بأخذ المنهج الغربي كاملاً؟

بالتوفيق والانتقاء؟

ام بالاقتراب من النص: هذه الضحية التي ينساها المنٌظرون وهم يجدفون بعيداً عن شواطئها الوعرة.

نعم. فالنقد التطبيقي يضمحل في نقدنا العربي لأنه صعب تظهر فيه ثقافة الناقد وجرأته في آن واحد.

ان النقد التطبيقي مضمحل لحساب الهرطقات النظرية التي لاتؤسس ولاتبتكر بل تقلد وتترجم . .

ولا أحسب منهجاً نقدياً حتى في الغرب يقتصر دعاته على المنافحة والمجادلة دون أن يتوجهوا بجهودهم إلى النص الابداعي لأنه المحك في النهاية.

والقول بنقد النص يتيح للمناهج كلها أن تتحاور وتتفاعل وتثري النص في النهاية ؛ فتغدو كلها مشروعات للقراءة ؛ لا تستبد بالقاريء أو تثقل عليه بل تعينه وتضيء ما خفي أو أشكل من أبنية النص ووسائطه التعبيرية مستفيدة من قواعدها في جانب ؛ ومن معطيات النص المنقود نفسه في جانب آخر.

إن تذوق النص والغوص في ثناياه والكشف عن مزاياه (وحتى نقائصه) مهمة عسيرة لايقدر عليها ناقد اكتفى بما تعطيه النظرية النقدية من مقولات.

وهكذا نجد النص ، في حال قبوله محكاً ؛ يعطي الناقد طرقاً وقواعد ومداخل ورؤى لم يكن ليعطيها له المنهج منقولاً عن السلف أو الغرب . .

ولكن: أي نص يصلح للممارسة النقدية؟

وهل يكون التطبيق بديلاً تاماً لصراع وجهات النظر؟

في ظني ان النص الأدبي المكتمل مبنى ومعنى يصلح للممارسة النقدية.

ومهمة الناقد هي المقاربة والمعالجة من خلال مستويات هذا النص واستجلاء دوافعه والعوامل المتحكمة في صياغته.

عندها لن يكون التطبيق انقطاعاً تاماً عن البحث النظري ؛ فالنص يهبنا فرصاً كثيرة لآمتحان قناعاتنا شرط ألاّ تسبق معالجته

ومارسته نقدياً.

دعونا اذن نرسي منهجنا النقدي الخاص بأنفسنا ولكن بشرط ان نضع اولاً أرضية صالحة من وحدة المصطلح [21] والمفهوم والقاموس وسنرى ان المنهج بين ايدينا: كلما ازددنا اقتراباً من الحياة التي يقدمها النص الادبي المجافى والمهجور..

وذلك هو اختيارنا وخلاصنا ازاء تحد خطير لعقلنا النقدي وفكرنا الثقافي المعاصر...

الهوامش

١ - لنتذكر ان اهم كتابين نقديين هما (دلائل الاعجاز) و (اسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني كتبا لدواعي التفسير وخدمة البلاغة القرانية.

٢ - قضايا الشعر المعاصر (نازك الملائكة) دار الاداب بيروت / ط ١ / ١٩٦٢

٣ - محمد مندور / الناقد والمنهج / د. غالي شكري - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨١ - ص ٨

٤ - فن الشعر - محمد مندور - المكتبة الثقافية - القاهرة - ص ١٣٤

٥ - كيف افهم النقد - د. جبرائيل سليمان جبور - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣ - ص ١٧

٦ - الخلاصة في مذاهب الادب الغربي - د. علي جواد الطاهر - دار الرائد العربي - بيروت ط ٢ - ١٩٨٤ - ص ١٠

٧ - حاضر النقد الادبي - ترجمة د. محمود الربيعي - دار المعارف بمصر / ط ٢ / ١٩٧٧ - ص ١٠٧

٨ - النقد والحقيقة - رولان بارت - ترجمة ابراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين - الرباط - ١٩٨٥ - ص ١١٠

٩ - النقد الادبي - كارلوني - ترجمة كيتي سالم - منشورات عويدات - بيروت ط ٢ / ١٩٨٤ - ص ٨

١٠ - في الأدب الجاهلي - طه حسين - دار المعارف بمصر - ط ١٠ / ٩٦٩ ص

١١ - نفسه - ص ٦٧ ومابعدها

١٢ - دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي / دار العلم للملايين - ط ١ / ١٩٧٩

١٣ - الثابت والمتحول - ادونيس - جـ ١ - الأصول / دار العودة / بيروت ط ١ ١٩٧٤ - ص ٢١

١٤ - نفسية أبي نواس - د. محمد النويهي - مكتبة الخحانجي - دار الفكر ط ٢ ص ١٨٥

١٥ - عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو / ابديث كيروزويل / ترجمة د. جابر عصفور - دار افاق عربية - بغداد - ١٩٨٥ ص ٢٥

١٦ - جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر - كمال ابو ديب - دار العلم للملايين - بيروت - ط ١ / ١٩٧٩ ص ٧

١٧ - النقد والحداثة: د. عبد السلام المسدي - دار الطليعة - بيروت / ط ١ ١٩٨٣ - ص ١٠٢

١٨ - يمكن مراجعة موسوعة المصطلح النقدي - العددين ٣ و ٩: الجمالية بقلم ر. ث جونسون. والواقعية بقلم ديمين كرانت وهما بترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ففيهما مايظهر تضاد هذين المنهجين بشكل خاص.

١٩ - الجمالية والواقعية في نقدنا الادبي الحديث / عصام محمد الشنطي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ط ١ ١٩٧٩ / ص ١١٠

٢٠ - نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانيين الروس ترجمة ابراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية / بيروت / الرباط / ط ١ ١٩٨٢ - ص ١٠

٢١ - يطيب لي ان اختم هوامشي بملاحظة حول فوضى المصطلح وسأورد مامر علي من مرادفات للمنهج - موضوع مقالتي - إذ وجدت كتب النقد العربية تسميه المذهب والمدرسة والاتجاه والتيار والمنحى والنهج..

قصة قصيرة

العين السحرية

■ ميسلون هادي

رن جرس الباب بصوت متقطع ملأ فضاء الشقة برجع موسيقي جميل فتركت النافذة ومن خلفها حركة الشارع والسابلة وطيوراً كنت أرقبها تحط وتحلق في الفضاء الواسع . . ومضيت لافتح الباب وفي ذهني وصية أخي لي ان يخرج مع زوجته . . أُنظري الى الخارج عبر العين السحرية للباب قبل ان تفتحيها . وأعتصر قلبي شيء كالرجفة وأنا اتذكر الحاح أخي وزوجته على اصطحابي . . وقلت لنفسي «أما كان من الأفضل لي ان افعل ذلك بدلاً من المكوث مع كتاب مفتوح لم اقرأ منه سطراً واحداً؟»

اقتربت من الباب وقرّبت عيني من العدسة الصغيرة المدّورة التي تطل على خارج الشقة فبدا لي من خلفها رجل أسمر يرتدي بدلة عسكرية وينظر الى ناحية اليسار وكأنه يتشاغل بنظرته تلك عمّن سيتطلع اليه عبر العين السحرية . . وتساءلت في سري ياترى من يكون ذلك الرجل؟ إذ لم يسبق لي رؤيته من قبل . وهل افتح له الباب وأنا لا أعرفه؟ . وترددت قليلاً قبل أن أدير اكرة الباب كأنما لأتأكد فقط بأني ارتدي الملابس الملائمة لاستقبال رجل غريب . وسرعان ما وجدت نفسي أسحب الباب الى الداخل وأصبح في مواجهته تماماً . . رجل طويل يبدو دون الثلاثين بقليل يقف بجوار حقيبة سفر سوداء صغيرة ويتأهب، ربما لتأخر فتح الباب، لان يحملها ويرحل . كان الكتاب لايزال في يدي وفي داخله ورقة بيضاء تؤشر الموضوع الذي ابدأ منه للمراجعة . رفعت نظري الى اعلى قليلاَ وأنا أقول له :

ـ نعم؟

بدا عليه شيء من المفاجأة، ربما لرؤيتي ولتوقعه بأن يفتح الباب أحد غيري ، ثم قال بشيء من التردد :

ـ العفو . . «علي» موجود؟

فأجبته وقد أحسست بالاطمئنان فور سماعي اسم أخي :

ـ كلا . لقد خرج .

ولبثت واقفة كمن ينتظر سؤالاً آخر . . ورأيتهُ ينظر في ساعته ثم يحمل الحقيبة السوداء ويقول :

ـ مع الاسف . . كنت أود كثيراً رؤيته .

قلت :

ـ هل تحب أُبلغه شيئاً؟

فقال وقد بدت عليه الخيبة لترتيب كان قد أعد نفسه له :

ـ لقد كنت في زيارة صديق لي في هذه العمارة . . ولما علمت بأنه يسكن فيها ايضاً وددت رؤيته . انه صديق قديم أحببت السلام عليه .

هل سيتأخر؟

فقلت دون ان اكون على علم محدد بالجواب :

ـ كلا . . لا أظن ذلك .

فنظر مرة اخرى الى ساعته ثم نقل حقيبته من اليد اليمنى الى

اليسرى وقال وهو يهم بالانصراف :

ـ حسناً . ربما سأنتظره تحت . فلدي بعض الوقت لأقضيه قبل موعد القطار .

ورأيته يرفع البيريه الى رأسه ، فقلت استوقفه :

ـ تستطيع ان تنتظره هنا ان شئت . فهو لن يتأخر كثيراً على اية حال .

قال :

ـ هل انت أُخته؟

فقلت له :

ـ نعم

فابتسم وقال :

ـ تشبهينه كثيراً .

ثم أردف :

ـ أخشى ان أُضايقك .

فقلت :

ـ كلا . ابداً . أصديق أخي ومقاتل وأدعه ينتظر في الخارج؟

فابتسم وأطرق وأفسحت له المجال للدخول . اتجه الى أول مقعد يصادفه وهو يمد يده الى رأسه ليزيح عنه البيريه ، وجلس على حافة المقعد وكأنه مستعد للانصراف في اية لحظة . ورأيته يضع البيريه الى جانبه ويعدل ترتيب نطاقه ثم يمسح جبهته بمنديل اخرجه من جيبه . وأنتظرت وانا اجلس قبالته أن يعيد المنديل الى جيبه قبل ان ابدأ بالكلام ولكنه لم يفعل واكتفى بأن طواه وضم كفه عليه . قلت له :

ـ الاسم الكريم؟

فقال :

ـ ماجد .

فقلت بما يشبه التمتمة :

ـ أهلاً وسهلاً .

وأظني سمعته يسأل «وأنت؟؟» ولكني لم اكن متأكدة من ذلك فابتسمت تفادياً للحرج ثم رفعت نظري باتجاهه ورأيته يبتسم ويقول :

ـ أهلاً وسهلاً .

فقلت :

ـ هل انت عائد للجبهة؟

فقال وهو يرجِّع ظهره قليلاً الى الوراء :

ـ نعم .

قلت :

ـ اتسكن في بغداد؟

فقال :

ـ كلا . أنا من الناصرية . ولكني هنا من أجل زيارة أُختي وبعض الاصدقاء .

فقلت له :

ـ أرجو ان لا يتأخر «علي» كثيراً .

فقال :

ـ هل انت الطالبة في قسم اللغة الانجليزية؟

فقلت :

ـ نعم .

ورأيته يبتسم فابتسمت ثم نهضت ووضعت عليه المناديل الورقية أمامه دون ان يكون هناك داع لذلك . وعدت الى مكاني وانا أقول له :

ـ اكنت مع «علي» في الثانوية؟

فقال بشيء من المزاح :

ـ تقريباً .

فقلت له :

ـ أظن اني قد سمعت إسمك منه .

فابتسم وشع من عينيه لألاء دامع يشبه انعكاس ضوء هزيل على شظية زجاج . ثم قال :

ـ وأنا أيضاً أعرف أسماءكم .

فقلت له أُحرر كفي من انطباق ركبتيّ عليهما :

ـ إذن تعرف إسمي؟

فابتسم وهو يضع مفصل سبابته تحت أرنبة أنفه . . وقال بما يشبه التساؤل :

ـ ايمان؟

فقلت له بمرح :

ـ بالضبط .

ثم نهضت من مكاني وسحبت قميصي الى أسفل وقلت له وأنا أسوي شعري بأصابعي :

ـ سأعد لك شاياً .

فابتسم وتشاغل بتعديل نطاقه ثم قال :

ـ لا تتعبي نفسك ارجوك .

فقلت له :

ـ ابريق الماء على النار .

ـ حسناً إذن .

ومضيت الى المطبخ وسمعت، وأنا أجتاز بابه، صوت انسحاب منديل ورقي تبعه صوت تصفح الجريدة . . وكنت ارى خلال النافذة المواجهة للموقد وعبر صليب الشريط اللاصق المانع للتشظي، رجلين بملابس العرضات يترجلان من سيارة عسكرية . . وفتاة صغيرة تمر بالقرب منهما تحمل كيساً فيه كرات من خيوط النسج . وانحنيت لافتح درج الاقداح، ثم تركته مفتوحاً وانتصبت واقفة وصحت على الضيف :

ـ هل تحب السكر ثقيلاً؟

فأجاب :

ـ نعم .

وتهيأ لي ان صوته كان اعلى مما يجب فمضيت الى باب المطبخ ومددت رأسي الى الصالة استفهمه عن ذلك . . فانتبه حالما رآني الى ارتفاع صوته فسرت حمرة خفيفة في وجنتيه وقال وهو يطوي الجريدة :

ـ آسف جداً . كثيراً ما افعل ذلك اثناء الاجازة . . يناديني أحد فأجيبه بنعم عسكرية صارمة . . أو أنهض من فراشي في الصباح فأحني رأسي بحذر كما لو كنت نائمٍ في الموضع .

فابتسمت وعدت الى درج الاقداح وانا اقول لنفسي «انه وسيم جداً» وبعد قليل كنت اضع قدحين منهما على منضدة الصالة أمامه وأمامي . ونظرت اليه وهو يرفع قدح الشاي الى فمه دون ان يأخذ من صحن البسكويت شيئاً فقلت له مازحة :

ـ إجعل نفسك في بيتك .

فالتمع في عينيه مرة أُخرى ذلك البريق المحبب ثم غضّن أنفه كطفل ومد يده الى الصحن وقال :

ـ أنا في بيتي .

ثم رأيته يعيد القدح الى مكانه ويقول :

ـ اتعيشين في بيت اخيك؟

فقلت له :

ـ كلا . أنا أقيم في القسم الداخلي للجامعة . . ولكني ازورهم بين حين وآخر .

فقال :

ـ لم انتِ وحدك في المنزل إذن؟

قلت :

ـ لدي إمتحان غداً . واردت البقاء من اجل المراجعة .

فقال وهو يضغط بكفه اليسرى على فخذه :

ـ أخشى ان اكون قد الهيتك عن دراستك .

فاسرعت اقول :

ـ كلا أبداً .

ورأيت كفه تسترخي عن فخذه ثم يعود بها الى مسند الاريكة .

ثم اردفت :

ـ لم أقرأ سطراً واحداً مذ خرجا على اية حال . . انا هكذا دائماً تتعذر علي المراجعة ليلة الامتحان مهما اجبرت نفسي عليها .

فقال وهو يميل رأسه قليلاً :

ـ وما هو الامتحان غداً؟

فقلت له :

ـ Phonetics

فرأيته يبتسم ويرفع حاجبيه علامة الاعجاب وفهمه لمعنى

الكلمة. واردت ان انهض من اجل قدح ثان للشاي ولكنه استوقفني وقال وهو يهم بالنهوض:

- لا اظن اني سأمكث أكثر. لقد تأخر «علي».

فقلت له:

- سيعود في أية لحظة. لم لا تنتظره؟

فقال:

- لا أريد ان يفوتني قطار الساعة الثامنة.

فنظرت الى الساعة الجدارية بشكل تلقائي ورأيت عقربيهما يشيران الى السابعة.

قلت له:

- المحطة قريبة.

فنظر في عيني وابتسم. ثم انتبهت الى محاولتي استبقاءه وشعرت بحمرة الخجل تسري في وجهي فاستطردت قائلة:

- ولكن خذ راحتك.

فالتمع في عينيه ذلك البريق الدامع من أثر الابتسام ورأيته وهو يضع بيريته فوق رأسه دون ان يكف عن النظر الي.. ثم هو يرفع حقيبته عن الارض ويقول:

- سأزوركم مرة أخرى بالتأكيد. في إجازتي القادمة ربما.

ثم مد يده الى جيب قميصه الجانبي وأخرج ورقة مطوية تمزقت حافاتها عند حدود الطي فتحها ثم قال وكأنه يكلم نفسه:

- هذا مخطط إجازتي لسنة كاملة.

وضع الحقيبة على الارض مرة أُخرى ثم راح يدلني بيده الى خطوط حمراء وضعها تحت بعض أرقام الايام لتدل على مواعيد إجازته. وضحكت من مخططه العجيب وانا ابحث بعيني عن الخط الاحمر الذي يخص اجازته القادمة.

كنت قريبة منه.. رأسي يكاد يمس كتفه وهو باسق يظللني كشجرة طيبة.. وكان قريباً مني.. رائحة ملابسه تملأ صدري وصوته الواطيء ينصب كالهمس في أُذني. وقلت لنفسي الذلك الوسام علاقة بآثار الحرق المنتشرة على معصمه الايمن؟ ثم أغمضت عيني وفتحتها فكان لا يزال موجوداً بقربي وانعكاس الضوء على النجمة الثمانية يرتد من صدره ثم يتفرق في جميع الاتجاهات. وأحسست في تلك اللحظة كما لو انه موجود معي منذ الازل وسيبقى كذلك حتى الابد. ورأيته يطوي المخطط ثم يعيده الى جيبه ويخرج قلماً وورقة فرشها على كفه ثم كتب عليها بضع كلمات وطواها بعناية ثم سلمني اياها وهو يقول:

- حسناً الآن. سأترك لعلي هذه الرسالة. سلمي عليه كثيراً.

ثم اردف وهو يرفع يده الى كتفه ويضحك:

- وعلى سمير الذي عضني مرة في كتفي.. الا يزال جميلاً كما كان؟

فقلت له: نعم

فقال: انه يشبهك كثيراً.

ثم وقف عند الباب ينظر الي وانا مطرقة اكاد ان اقول له:

- وأنت وسيم جداً.

ثم انتبهت الى يده الممدودة لمصافحتي.. فمددت له يدي وأنا أحاول ان انظر الى عينيه دون أن أجرؤ على ذلك تماماً. ومضى وهو يعتذر عن المضايقة ويترك لأخي تحياته ولي ملمس يده ورائحة ملابسه والكلمات التي بدت لي كما لو انها قد قيلت منذ زمن طويل ولكني أنا التي لم أسمعها سوى قبل لحظات لأستعيدها بيني وبين نفسي في كل لحظة.

* * *

عندما عاد اخي وزوجته من خارج المنزل كانت الساعة تشير الى الثامنة. فقلت لنفسي لابد ان قطار البصرة قد تحرك الآن. وأحسست بشيء كرفّة الجناح يخطف عيني ويغشاهما بما يشبه الضباب.

قلت لأخي:

- جاءك صديق. وقد انتظرك ثم مضى.

فقال «علي»:

- من؟

قلت له:

- ماجد.

فرأيته يجعد حنكه ويعقد حاجبيه ثم يقول باستفهام :

ـ ماجد؟

فقلت له :

ـ نعم .

ثم ذكرت له اسمه الكامل وعندما لمحت استغرابه رحت أصف له شكله وطريقة كلامه . وظل أخي يهز رأسه بالنفي وهو يحاول التذكر ويقول :

ـ لا أعرف أحداً بهذا الاسم . هل قلت انه دخل وانتظرني؟

فقلت له :

ـ نعم . وحدثني عنك وعرفني وعرف اخوتي بالاسماء . حتى انه تذكر «سمير» عندما كان صغيراً ويقول انه جرب اسنانه اول ما جربها بان عضه على كتفه .

فعاد اخي الى عقد حاجبيه وتجعيد حنكه وقال :

ـ لا أعرف أحداً بهذا الاسم على الاطلاق .

ثم قال بما يشبه التمتمة :

ـ عضه سمير في كتفه؟ أيكون معرفة قديمة .

فقلت له :

ـ يقول انه سيزورنا في اجازته القادمة .

فقال يوجه سؤاله لي ولنفسه :

ـ يعرفني ولا اعرفه؟

فقلت :

ـ لم يكن غريباً عني على اية حال . وعندما رأيته أحسست ان وجهه أليف وبأني لابد اعرفه منذ زمن .

ثم صحت فجأة :

ـ آه . تذكرت . لقد ترك لك رسالة .

ثم مضيت الى التلفزيون ورفعت من فوقه كتابي ابحث تحته عن الرسالة التي تركها ذلك الضيف لأخي . . وقلبت اوراق الكتاب ولكني لم أعثر سوى على الورقة البيضاء التي أشرت بها بداية الامتحان . ومضيت الى علبة المناديل الورقية واعدتها الى مكانها ورفعت اشياء موضوعة على المناضد والرفوف ونظرت تحتها ثم نظرت الى أخي وقلت له :

ـ ربما تكون في المطبخ .

ثم رفعت قدحَيْ الشاي . ودخلت الى المطبخ . . ووقفت ازاء النافذة ورحت اتطلع عبر زجاجها الى رجال يرتدون البدلات العسكرية ويسرعون باتجاه المحطة القريبة . . . .

قد أراه مرة اخرى يعبر معهم قادماً من المحطة أو واقفاً لوحده بجوار حقيبة سفر صغيرة ينظر الى اليسار متشاغلاً بنظرته تلك عمّن سيتطلع اليه عبر عين الباب السحرية . . .

الغربان

شعر
عبد الخالق الركابي

غاقْ
في أولى ساعات
الفجر رأيتُ غراباً
يطوي للريح جناحيه ويهبطُ
كالموتِ على
أجملِ أشجار الدرّاقْ
غاق . . .
غاقْ . . .
ورأيتُ الثاني
أسودَ كالموت يحوّمُ
في هدأة بستاني
غاق . . .
غاق . . .
غاقْ . . .
جاء الثالث والرابعْ
فتلوثت الاشجار الازهار الريحْ
بالريش الاسود والسيقان الزرقْ
بالصرخات البحّاءْ
بمناقيرَ ملوثةِ بالقيحْ
نبشوا ـ كعجائز بلهوات
يرفلن بشيلانٍ سودْ ـ
نبشوا بحثاً عن صرصار
وعناكب عمياءَ بقايا دودْ
وتهادوا ـ كتلاميذ كسالى ـ
في الريح ثقالى
طار الأول
والثاني
والثالث
والرابعْ
داروا في الريح،
تخاطفت الارض
ظلالهم السودْ
ومضوا لتردد من بعدهم الآفاق
غاق . . .
غاق . . .
غاق . . .
تركوا اكماماً تتفتق عن وردٍ
وبراعم خضراً
تتفتح عن زغب الأوراقْ

استجابة العربية للتحديات المعاصرة

ـ دراسة في النول والنسيج

■ د. مالك المطلبي

أحاول في هذا البحث، ان اعرض لأمر اظنه جديدا نسبياً، فيما يتعلق بـ «قدرة» العربية في استيعاب التحديات المعاصرة. غير انني أشير، باديء ذي بدء، الى ان هذا «العنوان» ينطوي، فيما ينطوي عليه، على فرض النتائج قبل المقدمات، كما يوحي أذ هو يفرض «عبقرية» في ذات العربية، أو «قوة» جاهزة لان تكون فعلا: في كل زمان ومكان.

وهـذا أمـر ليس من «العلم» في شيء، والاقـوال التي اشـادت بـ «اللغـة العـربيـة» عن علم وعن غيـر علم، ينبغي ان تتوجـه الى الاشادة بـ ماأنتج بهذه اللغة: من «أدب» وما انتج بها من مؤلفات وتصانيف ورسائل، وشروح وتلخيصات.. الخ وما نقل بها، من آداب الامم وعلومها. بل ان هذه النقطة، ليست بذات اهمية اذا وضعت بأزاء النقطـة الثـانيـة، وهي: النص الالهي: «القـرآن الكـريم» بلغـة العـرب. هذا أمـر جعل العربية مشرفة بكلام الله تعـالى: بهـا تتلى الرسائل بين العبد وربه، وبين الانسان وأخيه: وبهـا تكتب: وبهـا يصبح للمـدلـول: طعم الـدال: حتى تصير المسميـات «العـربيـة» أشياء: وكما نقيم مع (الاشياء) روابط من الالفـة والـود والاخـوة، بالفكـر والحس، ننتقـل الى (الـدوال)، فنخلع عليهـا شعـورنـا وتتـزحـرج «الاعتبـاطيـة»[١] بين الـدال والمـدلـول: في تحليلنـا المفهـومي وتحل محلها «الوشيجة» في أحساسنا الاني، ويصبحان كأنهما شيء واحد.

فأذا قرأنا القرآن، لم نعد نحس بأن الالفاظ: تشير الى خارج عن نفسها: بل تكون بذاتها، وفي اللحظة نفسها مشيرا اليه حتى يغـدو اللفـظ قدسيـا، وهـا هنا ملحظ دقيق، يدركه من اوتى نعمة الهدايـة، والابصـار الـداخلي، ولا يدركـه من نذر نفسـه للعلم الخالص على هذا النحو شق الفكر العربي الاسلامي طريقه الى كتاب الله لا على اساس انه «لغة» بل على اساس انه «لغة خاصة» ولا على اسـاس انـه مضمـون، بل على اسـاس انـه «تكييف مضمون» وتعبر المصنفات التي انتجت على ضفاف القرآن[٢] عن ذلك خير تعبير: ان المعجزة في القرآن، وليس في اللغة العربية: يقول الاستاذ المستشرق نيكلسون: القرآن في العقيدة المحمدية كلمة الله المقدسة وهو لذلك نوع قائم بذاته، من غير الممكن ان يحاكى..[٣]

ان مبـدأ «الـلامحـاكـاة» خاص بالقـرآن وليس باللغة «بوصفها متحققـا في كلام يحـاكى واذا كان الشعـر لغة في لغة: هي الكلام العـادي: ولغـة القـرآن هي ايضـا لغة في لغة: هي اللغة العربية: فأن الفـرق بين لغتي الشعـر والقـرآن: يكمن في ان لغـة الشعـر تمكن «اعـادتهـا» على الـدوام: او يمكن استـدعاؤها: من معينها (الـذي لا ينضب) لتقيم ابنيـة افضـل، من غيـرهـا، وافضل منها

غيرها في آن، أما لغة القرآن: فلا تمكن اعادتها لانها خارج لغة الانسان.. [٤] وهكذا صارت اللغة من الدين [٥] وليس العكس وهي مكرمة به لانها منه!!

فما نريد ان نصل اليه ان اللغة اية لغة، هي «نظام» من العلامات. تبني وتشيد على وفق قوانين كلية ولا «قانون» افضل من «قانون» ولا قانون اجمل من قانون.. وان قيمة القانون: تكمن في وجوده وعدمه ووجود القانون «حاجة» والحاجات مختلفة وليست متفاصلة، تشير اللغة الانكليزية الى «غير العاقل» بالضمير (It) والى العاقل ب (He) و (She) على حسب الجنس... الخ.. فهذا التفريق بين «العاقل» وغير «العاقل». لا نجده في اللغة العربية... فليس معنى هذا أن الانكليزية: افضل من العربية في دلالات ضمائرها: لان المتكلم بالعربية، في ضوء الاستعمال - اي في ضوء الحاجة - لا يجد لبسا في هذا الجانب، او بعبارة اخرى: لا ينوء تحت ضغط الالتباس بين مدلولات الضمائر او هي قضية لا تشغل ذهن «المتكلم» بالعربية، لانها لا تسبب له خلطا: ونجد أن قوانين النظام: تتجه الى سد ما يمكن النظر اليه بـ «مشكل» أحادية الدال، وتعدد المدلولات، ويتمثل ذلك في أجراء لغوي داخلي: مستند الى حقيقة بسيطة: وهي ان «الضمائر» عناصر مفتقرة لتعرف، الى غيرها.

فالضمير «نكرة» حتى يتعين: او هو ما يعبر عن «عموم الحاضر او الغائب» دون دلالة على خصوص الغائب او الحاضر.. [٦]

ومن هنا تصبح جملتا (It is a wall هو جدار) متساويتين من حيث أنهما: ينطويان على «تنظيم» يسد الحاجة: بل اننا اذا نظرنا من (زاوية) تشاكل القوانين الطبيعية، بوصف اللغة ظاهرة (طبيعية) وجدنا اللغة العربية في هذا الجانب، تفضل الانكليزية، اي انها تنظر الى عناصر العالم بوصفه «وحدة بايولوجية واحدة» فالعربية اكثر اخلاقية من الانكليزية.. [٧]

بكونها تلغي (طبقية) مخلوقات الطبيعة وتنهي استعباد الانسان للاخرين (الحيوان والنبات) من خلال فصل (كيانه) عنهما (وتطوير) هذا الفصل، وتجعل بدلا منه، الانسان والحيوان والنبات، في مستوى واحد كائنا واحدا يشار اليه بأشارة واحدة فتقول:

هو رجل

هو فيل

هو قمح

وهي أمرأة

هي شجرة

هي قطة

لكن هذا أمر آخر. يلاحظ خارج علم اللغة، بل اننا اذا اردنا ان ننقب ارض التفاضل بين اللغات سلكنا في أنفاق، تدور على نفسها ومثال ذلك ما يشتمل عليه تنظيم اللغة الانكليزية من توحيد بين المخاطبين: عدداً وجنساً: فيستعمل (You) للواحد والاثنين والجمع. للذكر والانثى، ويوحد بين المتكلمين جنساً: فيقول My friend والعربية تفرق ها هنا تفريقاً دقيقاً: «أنت وأنت وأنتما وأنتن وأنتم وصديقي وصديقتي.

فوصف لغة بالقدرة وبالعبقرية بذاتها ليس الا ضرباً من الخيال الشاطح. والحق ان العبقرية تتجلى بما ينتج بهذه اللغة: فكلما اتسع النتاج: صارت اللغة توسطاً حياً الى الافكار. ثم تصبح «عادة» لهذه الافكار: أو كما يعبر بعض الباحثين اللغة فكر قبل الشفتين، والفكر لغة بعد الشفتين. ثم ان اتساع النتاج، او بعبارة ادق تولد أبنية الادب والبحث، لابد ان يكون (ثقلا) ما على قاعدته التي تحمله، وهي اللغة، فينشأ بسبب من هذا الضغط، تحرك في الاجزاء، يتبعه تغير في العلاقات تنتهي الى: ان تقوم البنى اللغوية الثابتة (النحوية والصرفية والصوتية) بأجراءات داخلية في قوانينها أي بحركة تمدد لتستوعب المضاف، ولكن ذلك لا يحدث الا بعد حقب طويلة، ويكون بحد ذاته نمواً طبيعياً يرافق نمو الانسان وتحولات المجتمع: فكأنه نمو مستقر، يراوح في مكانه، حتى تبدو البنية اللغوية: والصور الذهنية التي أنتجتها والافكار التي تتحقق بها، تمضي في تناغم دقيق. أن التواصل في هذه المعادلة هو «فعل اللغة» والانتاج هو قوّتها: والعكس صحيح. ان البنية اللغوية تنكمش على نفسها، اذا لم تزود بغذائها وهذا الانكماش (او عدم الاستعمال) يجعلها بنية (صغيرة) ولكن خلال حقب من السنين: تنتهي الى الضمور لتبقى من حصة علم التاريخ. وعلم الاثار، لغات بائدة، يفيد منها البحث اللغوي (المقارن).

وأذا وصلنا الى هذا الحد الذي لا ينبغي فيه أن نحكم على أمة



■ شتراوس

بالفصائل النحوية الموجودة في لغتها .[8] انتهينا الى ان «العربية شأنها شأن اللغات الحية الاخرى : قادرة على الاستجابة فالبحث : ينبغي ان يتجه الى الكشف عن (كيفية) الاستجابة و (ماهية) التحدي : وهذا هو ما سيكون عليه الهدف الرئيس من هذا المقال وطمعا بالايجاز نقول : ان الاستجابة تعني قدرة (العربية) بوصفها نضاماً مستهلكاً ، على (استيعاب) ماتنتجه ابنية لغة اخرى ، بوصفها نظاماً مصدراً ونعني بالاستيعاب هنا محافظة العربية على قوانينها النوعية في لحظة تمثلها «الوافد» لان شرط الاستيعاب الحفاظ على قانون «النوع اللغوي» .[9]

فأذا مس «القانون» تخلخل تغيرت مواقع العناصر : واضطربت «العلاقات» واتجهت «البنية» الى اجراء ما : على نحو تحافظ فيه على «وجودها» فتسد اجزاء التخلخل ولكن على (حساب) بنيتها المحددة التي اكتسبت من خلال استنطاقها الدائم عرفها : اي انها تحاول ان تسد الجزء المهدم فيها بجزء نقلته اليها بنية اللغة المهاجمة : ولهذا ان قبلنا بهذا المبدأ ، انتهينا الى ان يحل النوع الانكليزي مثلا ، محل النوع العربي . فتفقد «العربية» كونها لغة !

■ البؤرة والاطراف

اول ما يفرض علينا منهج هذا البحث في التحدي (الحافز) والاستجابة هو تحليل المنظومة اللغوية الى عناصرها الرئيسة للوقوف على بؤرة التحدي اي الوصول الى «مركز» هذا التحدي اي قوته .

ولما كانت اللغة بحساب عناصرها أربعة :

«الاصوات والكلمات والقوالب والتراكيب»[10] : أمكننا أن نلاحظ باديء ذي بدء ، أن بؤرة التحدي تمتد بين «الكلمات» و «القوالب» لكن بؤرة الكلمات تظهر «كمية» التحدي ولا تعكس خطورته ومعنى ذلك ان «مشكل» انهمار «الكلمات» في اللغة العربية ، لا يسبب قلقاً ، اذ هولا يمس قوانين «موقعية» العناصر أو علاقاتها ، بل يرتبط بتغيير «نوع» العناصر : اي انه بعبارة فيزيائية : يزيح كمية ويحل محلها كمية مساوية لها ، ان مشكل الكلمات لا يسبب ، اذن،قلقاً للبنية بل يسبب قلقاً للعناصر[11] ولما كانت الكلمات اللغوية من الكثرة بحيث تبقى مهيمنة على بضع المئات من الكلمات الوافرة : كان ذلك أمراً يعكس خطراً في السطح ، لا خطراً في العمق ، غير أن «بؤرة» التحدي تكون خطرة حيث تتحول الكلمة ، من كونها تعبيراً عن معنى «واحد» أعني معنى محدداً بذاتها الى تعبيرها عن معنى الجمع ، أي حين تتحول «الكلمة» الى «مصطلح» . لأن «المصطلح» يتعلق بالثقافة ، في حين تتعلق الكلمة بـ «الطبيعة» المصطلح : يختزن ويراكم معانيه ، بحسب بيئته وحياته والكلمة قشرة ، تفرغ معناها وتملؤه : لتكون على أهبة الاستعداد للتداول ، الكلمة ذات دلالة مباشرة ، والمصطلح ذو دلالة «مبطنة» : لكن «الكلمة» التي هي على نحو ما «أصغر صيغة حرة»[12] تمنح شكلها ، أو هيكلها : فمثال الأول :

كلمة «الفعل» act: تصير مصطلحاً لغوياً : وتصنف في النشاط active words: وتصير مصطلحاً مسرحياً «دراميا» : action ومثال الثاني وضع كلمة Television وترجمتها «الرؤية البعيدة» في قالب

«الآلة» نقول تلفاز «منشار» : «مفعال» ونشتق من بنائها «أي نخضعها للنمو الداخلي» فعلها الرباعي : تلفز: يتلفز وبناء «صفة فاعل» : متلفز: وهكذا تتحول الكلمة من تكتيكات الاستعمال اليومي الى ستراتيجيات الثقافة : لتصير «مصطلحاً» : كما تتحول كلمة «اشكل» في «أشكل الأمر اذا التبس»[١٣] الى مصطلح «المشكل» : ويتحول مصدرها وهو «الأشكال» الى «الاشكالية» على أن «المصطلح» يبقى «حاملاً» للكلمة، على نحو أو آخر، أو هو يحمل «تذكاراً» منها.

ولا مشكل في المصطلحات الناشئة على وفق نوع اللغة نفسها:

فهي تتكون تكوناً «طبيعياً» يتناغم وظاهرة اللغة : بوصفها جزءاً من الطبيعة، أي بوصفها جزءاً منا وليس جزءاً معطى لنا. المشكل في المصطلحات، التي تتكون تكوناً صناعيا، بسبب من حكم الضرورة القصوى. اذ لا نستطيع ان نعزل أنفسنا، في كون أصبح فنجان شاي، كما يقول أهل الاذاعة[١٤] كون محكوم عليه بالاتصال : ومجهز بوسائل أتصال، جعلت من «المسافة» و «الزمن» دعابة يدعب بها أهل الأرض.

المشكل، أذن، في تصنيع المصطلحات، ونظرة عجلى عليه : ترينا انه أتخذ ثلاثة مسارات رئيسة :

١. الترجمة

أي أيجاد مقابل لغوي دلالي : كترجمة مصطلح Lower teeth بـ الأسنان السفلى : وهي، اصطلاحاً، «نقطة نطق» تشارك في نطق بعض الاصوات «دون»[١٥] أن تغير موقعها : مثلها في ذلك، مثل الأسنان العليا، والشفة العليا»[١٦] وترجمة Phoneme بـ «وحدة صوتية مميزة»[١٧] أو «صوت مجرد»[١٨]

٢. التعريب

أي منح الدلالة والأصوات بنية عربية : كمصطلح Dynamic : دايناميكي أما ترجمته فـ «حركي»[١٩]

وقل مثل ذلك في Dramatic دراماتيكي : وهو فعل دراماتيكي.. الخ، ولكن لاحظ أن «التعريب يشدد الوطأة على بنية القالب : لقد فرض أستيطاناً محددا : في قالب مسمى الاسم الصناعي «المصدر الصناعي» : ومنه : وثب المترجمون خاصة والكتاب عامة الى استخدامه في أحوال عربية صرفة :

من نصوص الترجمة :

«أجيبك على المستوى الشخصي، لقد صرت ناقداً مسرحياً، وقد قام العديد من النقاد بالأخراج المسرحي :

فهو عمل ابداعي مضن ـ أن النقاد المسرحيين. أن دور الناقد المسرحي.[٢٠]

من نصوص الأنشاء :

«وهو بصدد الدرس التحليلي النصي...، التي تقتصر على الدراسة النصية... فالممارسة النصية... وعلائق نحوية وعلاقات تشكيلية... الخ»[٢١]

وهو بهذا يقرض نسيج القالب العربي، الذي ينزع الى الاضافة وليس الى الوصف : في قوله تعالى : ـ «فقالوا ربنا رب السموات والأرض[٢٢] تكتب في ضوء النزوع نحو «الوصفية» الله هو الرب السماوي والأرضي ونحس بهذا حين نقارن بين لغة «القرآن» الكريم ولغة «الأنجيل» ويترجم مصطلح كـ Pathology بالعلم المرضي في نسيج الوصف وعلم الأمراض في نسيج الأضافة.

٣. ما اسميّه الاستنساخ

وهو نقل الكلمات، والمصطلحات كما هي في بنائها ومعانيها ودلالاتها : ويتوسط، المقيمون في الخارج عامة، والأطباء والعاملون في حقول التقنية والعلوم، وأرباب الحرف المرتبطة بالمنشأ «كعمال صناعة السيارات» يتوسطون بين «الشيء» وعلامته اللغوية كما هي : أي كما يقدمون لنا : الآلة : يقدمون لنا أسمها.

أن هذه «المواد» اللغوية التي تستوطن جسد اللغة المنقول اليها، تنقل : آثارها الصوتية والبنائية، الى نظام العمل اللغوي : في بنيته الصوتية، والصرفية.

أي أنها تبدأ بالأحتكاك بـ «المولدات» أو بمجموعة قوانين النظام المحدودة : أي أن «المشكل» الذي لم يكن يسبب قلقاً للعناصر «الكثيرة» أصبح الآن : يعبر عن مرحلة جديدة : هي

محاولة تقويض النوع اللغوي بتدمير أبنيته.

وقد أتخذ هذا التقويض مساره، أول الأمر، في البنية الصرفية، بكونها «أبنية في حال انفراد» ثم انتقل الى مركز العمل في اللغة العربية: أعني «بنيتها النحوية» حيث المولد الرئيس، وعلى النحو الآتي:

اقامة أبنية تنتمي الى نوع اللغة الناقلة من مثل:

General Linguistic theory

نظرية لغوية عامة[٢٣] و Manual alphabet أبجدية يدوية[٢٤] وقد عملت هذه «الابنية الوصفية» على خلق ما أسميه «سلسلة التتابع بالاضافة» في تركيب العربية: مزيحة في طريقها «سلسلة الاسناد المركزية» التي تتميز بها العربية: حيث «الفعل» هو «نول النسيج: حتى كأن العربية من «اللغات الفعلية»: كما يتضح في المثال الآتي: «ويتحمل مؤلف هذا الكتاب، مع ذلك، مسؤولية كاملة في عرضه المختصر للغاية، في الواقع، للنظرية اللغوية التي تختلف عن نظرية هاليدي لاسيما في معالجتها لمسألة المستويات[٢٥] ونجد:

هذه السلسلة: (سلسلة الاضافة) تتفشى في لغة الاعلام تفشياً يومياً مخيفاً..

«ان استمرار الاستعمار تحت كافة اشكاله وبكل مظاهره، يعتبر جريمة تمثل خرقاً لميثاق الامم المتحدة وللاعلان الخاص بمنح الاستقلال ـ للبلدان والشعوب المستعمرة ومبادىء القانون الدولي»[٢٦].

وأزعم ان هذا اثر من آثار الابنية المنقولة:

ان المترجم، حين يكون «ابنية الوصف»..

من مثل كي يكونا المكافيء الترجمي[٢٧]....

ومن مثل:

وجميعها تنادي بالحرية....[٢٨]

يستدعي هذا البناء المهيمن: شرحاً له: أو يحتاج الى نسبة بالحرف فيقول: «كي يكونا المكافيء الترجمي ل و جميعها تنادي بالحرية لـ.... بدلاً من ان يقول: «كي يكونا مكافيء الترجمة....

و «تنادي بحرية الانسان.... وتقود كثرة استعمال النسب المجرورة (بحكم كثافة الاستعمال) الى خلق الانساق المتتابعة بالاضافة، على حساب أنساق الاسناد:

«مناقشة الاقسام الاساسية للغويات»[٢٩]

«بالنسبة للنظرية اللغوية»، وهكذا نبدو أمام مفارقة: فنسيج الاضافة الذي عاش بكونه«عبارة»Phrase «فضلة أو «شبه جملة» على اصطلاح النحاة العرب: بجوار مركز الجملة في اللغة العربية: أعني الاسناد. هذا النسيج يتمدد الان: ويغطي الجملة من أقصاها الى اقصاها في اغلب الاحيان: انه بعبارة اخرى: يسلب بضعة من نوعها: ويحل محلها بضعة من نوع اخر: وتلك هي بداية الطريق في تقويض ما نسميه «النوع اللغوي» واذا كان «المشكل» آنف الذكر، متعلقاً بالتركيب، فأنه كما لاحظنا أثر من آثاء الابنية المنقولة: وأثر من آثار الاستعمال الذي يصدر عن «نوع» واحد. فنصل الى ان استيعاب العربية للتحدي اللغوي المعاصر: قد تأثر الى حد كبير بما يسمونه: سياسة الباب المفتوح: أو الاجتهاد المتعدد بعبارة اخرى: صار (جيش) من المتكلمين بالكتابة. (المترجمين) ومن تابعهم من المؤلفين: هو الذي يحرك «النول» ويصوغ النسيج الذي يريد: وهذا هو الذي يفسر ما سمي بـ «تعددية المصطلح» و «تعددية التراكيب» في مستوى واحد: فنحن الان نواجه عدة مستويات في اللغة العربية الفصيحة. وسوف تنتهي هذه التعددية، آجلاً او عاجلا الى «استقلال» اعدادها فالفرع اللغوي: يصبح نوعاً: كلما تقدم الزمن. أي ان التجزئة اللغوية ستتجاوز تعدد اللهجات وانقسام الكلام Speach والكتابة Writing الى انشطار في عربية الكتابة نفسها. ويعني خلق (بؤرة) تحد أخرى تصب في المجرى العام: الذي يسير الى احلال «نوع» لغوي محل نوع آخر..

ونعود الى الموضوع، فنقول: ان تغيير «النوع» أو بؤرة التحدي تبدأ من الابنية الصرفية. واهم ركيزة فيها «المصطلح المعرب» ولا أريد في هذا المقام ان اعيد ما انتهى اليه علماء لغتنا المعاصرون: في حل ناجح لـ «مشكل» المصطلح: ولكنني منوه بـ «منحى» جديد من مناحي الأعارة من الابنية الاخرى: لا يتعلق

بالترجمة والتعريب والاستنساخ حسب بل يتجاوزها الى المزاوجة بين بناء نوع اجنبي عن العربية، واصوات عربية: فينشأ من ذلك، عنصر لغوي هجين: فأذا واجهنا مصطلحاً كال Episteme: فأما أن نترجمه بـ وحدة المعرفة أو نعربه بـ الأبستيمي او نستنسخه: أبستيم.

أما الخطوة الجديدة: فتزاوج بين البنية الاصلية للأبستيم: مستعيرة لها أصواتاً عربية: فيصير لدينا: (معرفيم) وقل مثل ذلك في (صوتيم)[٣٠] و (حرفيم)... ألخ وغيرهما: ان هذا يعني انقطاعاً بين ابن اللغة وبين دلالات الابنية أعني معانيها الوظيفية الصرفية: وتحول القالب العربي الى قالب لصقي يتغذى على اللصق (من خلال السوابق واللواحق) بعد ان كان يتغذى من داخله.

والآن أنتقل الى الهدف الرئيس في هذا البحث: وهو التحدي والاستجابة في التركيب: الذي كان المظهر المعبر عن اختفاء (ابن سليقة) العربية أي اختفاء المتكلم بها: وظهور ما أسميه الكاتب بها. ولست بصدد مناقشة (عوامل) هذا الاختفاء: فهذا له مقام آخر.

أقول ان «مشكل» تحدي التركيب العربي، وهذا افتراض أولي، لم يكن قائماً في زمن العربية الفصيحة الموحدة، التي انطوى على قسم من نظامها كتاب الله العزيز: ولكن حين بدأ هذا المشكل يلوح في الافق: سارع النحاة الى وضع «ضوابط» صارمة، ساعين من خلالها الى بناء حواجز في وجه: تخريب التركيب، ولكنهم ركزوا جهدهم في الدلالات الوظيفية وكلما تصاعد البحث اللغوي العربي في الزمان ضاق نطاقه[٣١] حتى صارت «الحركة» مظهر الدلالات الوظيفية أسّ بنائه ومركز عمله: ثم انحرف البحث الى ذات الحركة، باعتبارها «لغزا» وصار مصطلح «اللحن» يعني شيوع الاخطاء في آخر سلسلة الكلام: «والمسألة الزنبورية»[٣٢] من غير ان نخوض في تفاصيلها هي أول نذر هذا الانحراف الذي اوغل في «معيارية» منبثقة في عقل النحوي، لا من وقائع النص. وهكذا انكفأ المنهج اللغوي، الى تدبر ذاته خارج اللغة. وقد أدى ذلك، أعني انحراف المنهج، وكثافة الاختلاط، وتداخل اللغات: وتحطيم نظام الاتصال السابق (الذي كان ينهض على مهلة «أو فاصلة زمانية مكانية، يتم خلالها تأمل «القادم» وتحطيم نوعه (بحلول وسائل اتصال جديدة (تلفزيون، وفديو، وراديو، وسينما.. الخ) أدى ذلك كله الى هجوم الافكار ونسيجها أعني: اللغات الهاجمة. وأخذ ما أسميه «غزو التراكيب» يشق طريقه الى سطح البنية النحوية العربية، ويقرض نسيجها، ليتسرب في اعماقها، منتقلاً الى «دماغ» المتكلم، مركز قوانين النوع اللغوي[٣٣] ولما كان هذا المتكلم Speaker قد تحول الى كاتب Writer (اللسان العربي صامت.. نحن نفكر ونحلم بالعامية التي تستقل بقوانينها النحوية والصرفية والصوتية عن العربية الفصيحة وان كان لها اتكاء ما عليها) أخذ هذا الغزو، يكون بؤرته في وسط «كتابي» وكان اهم جزء في هذا الوسط: كتب المترجمين: وكتابات الصحفيين (التي تتكون من خليط من الترجمة والعامية) ولما كان «مشكل» المصطلح هو المشكل السائد (حاجة مراكز التعليم والمؤسسات والتخطيط: أكثر من حاجتها الى الكلام) اصبح الطريق مفتوحاً على مصراعيه لنفوذ «تراكيب» النوع الآخر: التي تنتج في صيرورتها في التراكيب العربية: نموذجاً مشوهاً: هو جزء من «نوع» «آخر» بلباس آخر، يطلق د. ابراهيم السامرائي على هذا النموذج «التركيب العقيم» ويسوق له المثال الاتي:

أول أحسن المسائل[٣٤] One of the best question

ان اللغة التي هي في واقعها المتحقق كلام Speach. أو سلسلة من التراكيب: تلزم علمها ومناهجها ان يرى في البنية النحوية للنوع اللغوي: مركز العمل فيها. وان هذه البنية التي تنطوي على قوانين في الوظائف والعلاقات: ومودعة في فطرة ابن اللغة أو في دماغه: هي قوانين ثابته نسبياً. وهذا سر اننا نقرأ نصاً قديماً (بيننا وبينه اكثر من الف سنة) ولا نحتاج الا الى تزويدنا ببطاقات تتضمن معاني «العناصر» واحالات على سياق تاريخي: اما العلاقات اللغوية والوظائف النحوية فنتلمسها، من غير شرح. لكن الامر يتغير الان: اذ اخذ الضعف يطول احساسنا بالبنية النحوية للعربية: ومن ذلك أننا لا نستطيع تمثل قوانين

«الترابط» في النحو العربي بلا وعينا أو بوعينا: وبسبب من غزو التراكيب: أخذ التفكك يحل محل الترابط وبعبارة اخرى: سمح لمرور نظام الرتبة Order (الذي تعد العربية فيه، من اللغات الحرة نسبياً) واخذ نظام الرتبة في نوع العربية يفقد صلته بقوانينه. فالصدارة هي الفارق الوحيد في الرتبة بين الاداة والظرف. لأن الظرف يتقدم على مدخوله نحو «أزورك متى أهل رمضان». ولكن هذا الظرف اذاتعدد معناه الوظيفي فأصبح أداة شرط، لزم الصدر في الجملة. فتصير الجملة شرطية[٣٥]: أزورك متى أهل رمضان: ظرف متى أهل رمضان أزرْك: شرط

وأزعم على ما تقدم ان بؤرة التحدي هي في البنية النحوية. أما الابنية الصرفية، والصوتية فعلى تحكم قوانين النوع بها، يمكن ان تلحظ على هيأة عناصر: وهذا اللحظ يجعل بؤر التحدي فيها أقل حجماً وخطورة مما هي عليه في السلاسل المتداخلة أعني «الكلام» نحن نستطيع أن نقلب القالب «تفاعل» في العربية: ونرى آثار التخريب فيه: ولكن أنى لنا أن نقع على نظام الترابط والرتب والعلاقات؟؟ ومن هنا ينبغي توجيه «النقد» الى ذلك «الاتجاه» اللغوي الذي بدأ خطوته الاولى، في مطلع هذا القرن: اتجاه التصويبات اللغوية. وعلى الرغم من الملاحظات القيمة التي قدمها اصحاب هذا الاتجاه، عادوا الى المنطلق الاول: الذي بدأت به استجابة العربية «مشكل الكلمات» ومشكل اللحن، أي انهم في محاولتهم بناء حاجز لم يلحظوا ان العربية الفصيحة بوصفها كلاماً، بدأت تختفي: وان الثنائية اللغوية، التي شهدتها المجتمعات البشرية (فصيحة وعامية، ادبية ومتداولة) اصبحت في المجتمع العربي - على مستوى النطق - أحادية،اللغة الحية هي العامية (مجموعة اللهجات) واللغة الوثائقية هي الفصيحة (مجموعة المستويات) واصبحت اللغة الحية تؤسس ترابطها الداخلي على نحو مقتبس هجين.. ولم تعد للعربية الفصيحة في «العامية» سوى ذكريات بعيدة. أصحاب اتجاه «التصويبات اللغوية» لم يضعوا ايديهم على مكان التمزق الرئيس: الذي حدث بالاستعمال «المضاد». وهو الاطار الوحيد الذي يترك «البنية» تنمو نمواً طبيعياً لا صناعياً وبعبارة أخرى لم يواجهوا «المشكل» بأسس نابعة من علم اللغة: بل واجهوه بأسس أخلاقية: في ضرورة الحفاظ على اللغة العربية[٣٦]

■ الغزو ومحور الترجمة:

لما كانت العربية الفصيحة مكتوبة فقط فتح الغزو: بالترجمة ثغرة في نظامها ولا أريد هنا أن أغض النظر، عما ادته الترجمة، التي هي علامة من علامات النوع اللغوي،إن «الترجمة» ونظرياتها أهم وسيلة اتصال: ذات منظومة ستراتيجية أعني (اللغة) وان وسائل الاتصال الاخرى واشاراتها مشترطة بوجود سياق خاص. اما هذه فموجودة بالحاجة وتحقق النوع الانسابي[٣٧] وسواء عددنا «الترجمة» فنا «أدبيا» أو مسألة في برمجة العقل الآلي الالكتروني[٣٨] تبقى ذات اهمية قصوى في العالم الحديث. غير ان ما نريد الاشارة اليه هنا سوء الترجمة: الذي كان السبب الرئيس، على ما أرى في تدمير قوانين النوع التركيبي للّغة العربية. ان الترجمة التي تبدو سهلة لانها توجد مرادف نوع لنوع اخر، وتتصل بسياق النص المترجم تقع في «مشكل» يقدمه «علم اللغة» على النحو الاتي: ان المترجم ابن سليقة لغة: وهو يتعلم (على كبر) لغة او لغتين أو أكثر. وان احساسه السليقي والتعليمي ليسا أمرا واحداً، في أفضل الظروف. وكلما ضاقت الفجوة بين «استكناه» اللغة، واكتسابها: صار «المترجم» ذا لسانين، وعليه ان يتكلم بلسان واحد. ان المشكل يكمن في أن على المترجم يقع عبء توحيد متضادين، لا يمكن ان يتوحدا في الباطن. لقد عبر الاستاذ ريتشاردز I. A. Richards في بحثه الموسوم «نحو نظرية للترجمة» عن هذا المشكل بقوله: ربما تكون الترجمة من وقائع الحياة، ذات النمط الاكثر تعقيداً من اي شيء اخر، ظهر لحد الان في تطور الكون.[٣٩]

اذا كانت الترجمة كذلك، استطعنا ان ندرك مغزى «الانسان» فيها لا مغزى «النظام».

يعيش «الانسان» أو المترجم بقوانين لغته، يعيش فيها وبها

(العامية) ويستظل بـ «فصيحة» ذات مستويات متعددة، مفترقة عن العربية وملتقية بها في آن خلال مستواها الموروث، ويتعلم خارج منطقة «الطفولة» ـ منطقة جذوره ـ لغة جديدة: يعيش ويستظل ويتعلم في آن: ليخرج لنا تراكيب مزدوجة: تحمل رسمها العربي ونظامها الاجنبي، وذكريات نظام تاريخي: في تلك اللحظة، لحظة الترجمة، تتدافع البنى: وتحل الوافدة، لانها مهاجمة، محل الساكنة، لانها مدافعة. لكن كلما كانت ذكريات النظام التاريخي (البنى الثابتة) تمتلك رصيداً «قويا»: سمحت للنوع بالمحافظة على اكبر قدر من خصائصه وهذا ما حصل لنوع العربية: النوع الذي دون فيه القرآن الكريم والادب والمصنفات الكبيرة: بقي يصد خصائص البنية الوافدة بمداد المترجمين، بخصائص بنيته: لكن هذه الخصائص لا تتمكن من الصمود الى ما لا نهاية: في وجه ضغط نتاج هائل للثقافة والفكر المعاصرين. فأذا اضفنا الى ذلك تعرض مستوى الكتابة (الفصيحة الآن) الى دعوات[٤٠] (ذات مرام) بغية تقويضها ـ كما حصل للفصيحة المنطوقة ـ ادركنا معنى التحدي ومعنى وجود بؤرته في البنية النحوية..

ذلك هو مشكل التحدي كما أرى. انه يشبه أخطبوطاً يهاجم بعدة أذرع، ذراع تاريخية، وذراع سياسية، وذراع علمية.. الخ ان هدف هذه الاذرع تدمير مركز العمل في اللغة، أعني بنيتها النحوية، في الكتابة، بعد أن فقدت معقلها في النطق: أما ما وراء التدمير فأمر جلي: ان فقدان الاحساس بمنظومة النوع: ينشىء اغتراباً تاريخياً: ان الوثائق التي بحوزتنا: وثائق الدين والدنيا: ستقرأ بلغة اخرى.. هل في هذا القول مبالغة تتجاوز النظر العلمي ومجموعة الحقائق السائدة.؟ سيكون جوابي: تقديم «عينة» من غزو تراكيب «نوع» الانجليزية، في تراكيب نوع العربية.

■ عينة البحث:

اشتملت العينة على اربعين ومائة تركيب. وهي «عينة» أخذت من ألف صفحة تكون أربعة كتب مترجمة، وهي:



■ جبرا ابراهيم جبرا

١ ـ الاسطورة والرمز: ترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا[٤١]

٢ ـ نظرية لغوية للترجمة: ترجمة الدكتور عبدالباقي الصافي

٣ ـ قصص من سارويان: ترجمة الاستاذ محمد صالح شريف

٤ ـ قلب الظلام: ترجمة الاستاذ نوح حزين.

■ أمثلة العينة:

كتاب نظرية لغوية للترجمة:[٤٢]

١ ـ الترجمة فعالية بالغة الاهمية في العالم الحديث. (ص ٥)

٢ ـ وهي ليست موضع اهتمام علماء اللغة ومدرسيها فحسب. (ص ٥)

٣ ـ فأعتبرها نفر منهم فناً أدبياً. (ص ٥)

٤ ـ التي تتميز بواسطتها الاصول. (ص ٥)

٥ ـ لا يعالج بصورة اساسية أية مسألة من المسائل الخاصة. (ص ٥)

٦ ـ تنسب اليها ملاحظاتنا عن نماذج معينة.

٧ ـ في مسائل ترجمية معينة.

٨ ـ لابد لأي تحليل أو وصف لعملياتها.

٩ ـ ولكي يلقى الكاتب قبولاً اكثر لدى عموم القراء .

١٠ ـ لا يمكن مناقشتها مناقشة جدية دون الاعتماد .

١١ ـ أود أن اشكر بشكل خاص الدكتور .

١٢ ـ لأنه أصبح من الصعب ان يكون لمجتمع استطاعة العيش، منغزلاً عن غيره من مجتمعات . . . . خاصة اذا كان راغباً .

١٣ ـ وانعدمت فيها الحواجز .

١٤ ـ وبالرغم من كثرة المقالات فلا نجد .

١٥ ـ وبالنسبة للكتاب الاول . فقد كان هدفه الاول .

١٦ ـ الى عملية في غاية التعقيد .

١٧ ـ عن ادائها اداء ناجحاً لحد الان .

١٨ ـ ونعني بها الترجمة الادبية عموماً والشعرية بوجه خاص .

١٩ ـ ونشرت الترجمة من قبل وزارة الاعلام .

٢٠ ـ فان كانت المجموعة الايقاعية مكتونة من اكثر من مقطع واحد، عندئذ يكون المقطع .

٢١ ـ ويمكن بالتالي حذفه .

٢٢ ـ ولهذا فان الايقاع المتمثل (ص ٣٥) .

٢٣ ـ وعليه فان عناصر التركيب لوحدة الجملة في الانكليزية هي المسند والمسند اليه . (ص ٢١) .

٢٤ ـ وهي النظرية العامة لكيفية عمل اللغة والتي تضع أقساماً عامة (ص ٤٣) .

٢٥ ـ وبالنسبة لهذه النظرية يعتبر (ص ٤٣)

٢٦ ـ وتحقيق ترجمات متعددة بين اي زوج من اللغات . (ص ٤٣) .

٢٧ ـ تعتبر العلاقات بين اللغات عموماً ذات اتجاهين ، ولو انها ليست دائماً علاقات متناظرة . (ص ٤٣) .

٢٨ ـ أبدل عصراً من الموقف السياقي ولاحظ أية تبدلات نصية (ص ٦٥)

٢٩ ـ وما دام التطابق الشكلي في أحسن حالاته تقريباً عموماً (ص ٦٦) .

٣٠ ـ ويندر أن يتماثل في اية لغتين (ص ٦٦) .

٣١ ـ وهو بالاضافة الى ذلك، يتصل بالمعنى الشكلي (ص ٦٦) .

٣٢ ـ فلو فرضنا ان النظامين يغطيان نستطيع ان نمثل المعاني . (ص ٦٦) .

٣٣ ـ أما العدد هنا فسمة لا ترتبط بالمواقف السياقية لهذا النظام (ص ٦٧) .

٣٤ ـ ويمكن ان تكون التحذيرات الكاملة غير مميزة بينما يشار الى التحويرات الاخرى . (ص ١٠٦) .

٣٥ ـ ويمكن ان نعترف ان نهاية الاتصال عارية باستثناء الحالة التي يذكر فيها خلاف ذلك . (ص ١٠٦) .

٣٦ ـ تميل العلامات المميزة الى الانتشار على عدد من مستويات اللغة . (١٤٩) .

٣٧ ـ هي عدم امكانية لقيام الترجمة . (ص ١٥٠) .

٣٨ ـ ان كلا الترجمتين اعلاه ستقرآن بغرابة (١٦٥) .

٣٩ ـ لقد استطعنا لحد الان ان نلمح فحسب (ص ١٦٨) .

٤٠ ـ ويحتاج الى دراسة موسعة اكثر . (ص ١٦٨) .

٤١ ـ وفي الواقع اذا ثبتت استحالة الترجمة الثقافية يمكن وصفها في النهاية، وفي جميع الحالات على انها شكل من اشكال استحالة الترجمة اللغوية فستكون قدرة وفاعلية نظرية الترجمة . . وسيتوسع من بين اشياء اخرى أفق الترجمة الالية . (ص ١٦٨) .

الاسطورة والرمز[٤٣]

٤٢ ـ تحدث طبيب نفساني فرنسي عن الحدود وعن المخدور . (ص ٦٠)

٤٣ ـ لا ريب ان هذا يمكن تحقيقه من غير الحالة السريرية (ص ٦٠) .

٤٤ ـ ان العاشق لا يبحث عن الموت وحسب بل يبدو (ص ٩٠) .

٤٥ ـ وتتردد أساطير ديانا بكثرة لتلعب في الشعر دوراً خلاقاً (ص ٩٠) .

٤٦ ـ ولكن عندما يقول ان وجه الله قد يوجد في قشر المجر فأننا ندرك (ص ١١٦) .

٤٧ ـ وبما ان طبيعة الله هي الشرط المسبق الكامن وراء كل شيء في سفر ايوب، بما فيه الفكرتان فان التحوير الذي (ص ١١٦) .

٤٨ ـ جاعلاً اياه بذلك غير عالم بتصرفه، وبالتالي غير متمايز (ص ١١٦).

٤٩ ـ غير ان مرونتها ليست من غير حد (ص ١١٦).

٥٠ ـ لعل هذه الاستحالة كان لا محيد عنها (ص ١١٧).

٥١ ـ فلئن يسرت جدران عدن . . فان (ص ١١٧)

٥٢ ـ وحتى اشد الافراد جرأة وحساسية ليسوا بمنحى (ص ١١٧).

٥٣ ـ اذ ليس لديهم الا نزاهتهم وصلابة ارادتهم سلاحاً ضد القوى السفلية هذه (ص ١٤٦).

٥٤ ـ يشيرون عن طريق ما يختارونه الى (ص ١٤٧).

٥٥ ـ ولكن ملتن غير قانع بالحشود التي اجنحتها من ذهب تعيد ما هو غير مكثف باسطورة ابولو (١٧٢).

٥٦ ـ وفي النهاية عندما يقوم ملتون الاسم السماوي فانه يجابه العالم (١٧٤).

٥٧ ـ ولذا فانها تمثل (ص ١٩٠).

٥٨ ـ وكما الذهن للقلب والذهب للزنبقة والعهد القديم للعهد الجديد هكذا كنز الملك لجنينه الملكة . (ص ١٩١).

٥٩ ـ وهو ينجم عن التوحيد بين الملكة وبين المسيح القائم من الموت (ص ١٩١).

٦٠ ـ ما هي الاشياء المعنية بالاسطورة والرمز (ص ١٩٤).

٦١ ـ كلا الامرين عزيا الى التقليد اليهودي المسيحي (ص ١٩٥).

٦٢ ـ أود لاغراض التحليل ان اميز بين الاسطورة البدائية والمسيحية والامريكية ولو انها جميعا تتوحد عندما تعتبر جمالياً كتراكيب ذهنية (ص ١٩٥)

٦٣ ـ أو ربما عندما تعتبر اثر بولوجياً كمؤثرات براغماتية (ص ١٩٥).

٦٤ ـ ولكن بما انني اقرب في اتجاهاتي الى وجهات النظر التجريبية . . مني الى الانساق المثالية التي يعرف بها فأنني سأركز (ص ١٩٦).

٦٥ ـ وهي ـ بالتالي ـ تبدى علائم (١٩٦).

٦٦ ـ واخيراً فان فوكتر (ص ١٩٦).

٦٧ ـ وهكذا فانني اجازف (ص ١٩٦).

٦٨ ـ التي تدور حول التعليم (ص ١٩٧).

٦٩ ـ والجزء الخامس الشديد الصلة بالاجزاء الثلاثة الاولى يشمل على (ص ١٩٧).

٧٠ ـ والقصة بأجمعها تمثل اعمق وانفذ استقصاء (ص ١٩٧).

٧١ ـ الرحلة الخطيرة، الصراع المركزي، وتمجيد البطل (ص ١٩٧).

٧٢ ـ تحوى الاجزاء الاول والثاني والثالث (ص ١٩٨).

٧٣ ـ ولكن لما كانت القصة معنونة بالدب وله اهميته الجلية، فانني ساعود اليه فيما بعد، في بحثي هذا (ص ١٩٩).

٧٤ ـ وعلى ما بين الرجلين من فروق كبيرة فان بوسعنا (ص ٢٠٠).

٧٥ ـ وكما فعل ماركس فانه يحلل الطبيعة (ص ٢٠٠).

٧٦ ـ نجد ان الصراع ذو شقين: فمن الناحية الواحدة هناك الوجه الدارويني (ص ٢٥٤).

٧٧ ـ ومع اهمية هذه الافكار فان القضية (ص ٢٢٤).

٧٨ ـ التي درسها وفصلها العصر (ص ٢٢٤).

٧٩ ـ وفيما راح داروين وفرويد وماركس يضعون القضية في اطار المصطلحات راح فريزر يطور ديالكيتكه (ص ٢٢٤).

٨٠ ـ والطقوس التي اذا اقيمت، ضمنت تغلب الالهة على الاداء، فضمنت بالتالي لقاء الانسان وبالنتيجة فان فريزر (ص ٢٢٥).

٨١ ـ وفضلا عن ذلك فان الكثير (ص ٢٢٥).

٨٢ ـ كما ان طريقة المقارنة التي تشبث فيها طيلة حياته (ص ٢٢٦).

٨٣ ـ وهكذا فان الغصن الذهبي (ص ٢٢٦).

٨٤ ـ تعود باصولها الى الستينات في القرن الماضي (ص ٢٢٧).

٨٥ ـ ولئن يكون هذا الاسلوب البلاغي فانه ولاشك (ص ٢٢٨).

٨٦ ـ ان بين هذه جميعا وبين الغصن الذهبي صلات قربى متواشجة (ص ٢٢٨)

٨٧ ـ لم يكن مجرد صدفة (ص ٢٣٦)
٨٨ ـ وكذلك القصر الايطالي التي تنحدر جنائنه المدرجة (ص ٢٣٧)
٨٩ ـ كان هذا المكان الغابي في القدم (ص ٢٣٧)
٩٠ ـ ذات يوم أيلولي (ص ٢٣٧)
٩١ ـ وفريزر ـ ينبئنا عن ذروة الفعل (ص ٢٤٦)
٩٢ ـ وبالنسبة الى الباحث الذي كفريزر، فان الثروة المثالية (ص ٢٤٦).
٩٣ ـ لاشك ان الرومانسية البحث (ص ٢٤٧)
٩٤ ـ اذ ما من شك في أن القديس الذي يذكره تقويم الكنيسة والذي سحلته الخيول (ص ٢٤٩).
٩٥ ـ واما ان الامر ليس مبتذلاً، بل انه هو الذي يجب جداً تأكيده (ص ٣٥).

قصص من ساروبان[٤٤]

٩٦ ـ ويشمها لساعات (ص ١٠)
٩٧ ـ وبالتأكيد لن يسمح له بالدخول (ص ١٠)
٩٨ ـ جاءت امي الى زائرنا الوحيد بالقهوة (ص ٢٤)
٩٩ ـ مشيت عشرة اميال (ص ٢٤)
١٠٠ ـ مشى ببطء خارج البيت صافقاً الباب (ص ٢٥)
١٠١ ـ ولكنه أنتوى ان يبقى معها (ص ٢٩)
١٠٢ ـ وعلى اية خال، فانه سيجد نوعاً (ص ٢٩).
١٠٣ ـ وهنا الحياة لازالت تتحرك (ص ٣٠)
١٠٤ ـ الصمت كان تقريباً حتماً صمتاً مقدساً (ص ٣٠)
١٠٥ ـ ضحك سراً وعلناً بعد ان وضعها امامه بقوة كجزء من وجوده بشكل منبسط (ص ٣١)
١٠٦ ـ قال: حسناً، اني هنا (ص ٣١)
١٠٧ ـ لازالت ذلك الشر (ص ٣١)
١٠٨ ـ تؤثر عليها (ص ٣١)
١٠٩ ـ اندهش فجأة (ص ٣٢)
١١٠ ـ وهو يجلس على مائدة العشاء (ص ٥١)
١١١ ـ لم يكن بالتأكيد فيما اذا كان يحب المدرسة (ص ٥٢).
١١٢ ـ اذا كانت الفئران تحمل مرض الملاريا اذن، من المحتمل (ص ٦٦).
١١٣ ـ وكذلك صوت العظام الصغيرة، وهي تتكسر والتي تشعرنا بالحزن (ص ٦٧).
١١٤ ـ لست صاغياً (ص ٩٠)
١١٥ ـ راغباً بشيء (ص ٩٤)
١١٦ ـ تجعله يضحك الى درجة ان وجهه يحمر (ص ٩٥)
١١٧ ـ طيب. سوف يضحك بلا معنى ضحكة قديمة. اذن سيكون ممثلاً (ص ٩٥)
١١٨ ـ محاولاً ان يظل ان يضحك (ص ٩٥)
١١٩ ـ وكم الاشياء كئيبة ومنعزلة (ص ٩٨)
١٢٠ ـ بين كم من العمر تبلغ (ص ٩٨)
١٢١ ـ تتكلم معه كما لو كان شخصاً كبيراً (ص ٩٨)
١٢٢ ـ قلت: لا. لا أعتقد بذلك حتى وان رفسته وان لم يعضك (ص ١٠٨)
١٢٣ ـ اعتقد ان هذا المسكين سوف يفعل خدعة (ص ١٠٩)

قلب الظلام:

١٢٤ ـ ورغم أن كونراد... الا ان وضعه (المقدمة: ب)
١٢٥ ـ التي لم يستخدمها بالاسم أبداً (المقدمة: ت)
١٢٦ ـ ومع ان كلاً من كلبنغ وكونراد يمثلان.. الا ان الاساس (المقدمة: ت).
١٢٧ ـ ومن بين تعبيري العامل ورب العمل ظهرت (المقدمة: ت)
١٢٨ ـ ومن جهة اخلاقية فان أخلاقيات كونراد (مقدمة: ت)
١٢٩ ـ وحتى رمزيته وتصورة الاخلاقي للاشياء، فأنها لا تكون فاعلة (المقدمة: ج)
١٣٠ ـ ومقارنة بهذين الاثنين يبدو كونراد بريئا. (المقدمة: ج)
١٣١ ـ من بين معاصريها من الكتاب لم تمتدح الروائية الانكليزية فرجينيا دولف ـ سوى كونراد (المقدمة: د).
١٣٢ ـ ويبقى الحديث عن كونراد ناقصاً دون الحديث عن لغته (المقدمة: ر)

١٣٣ ـ عندما كان صغيراً في بولندا نظر كونراد (المقدمة : ر).

١٣٤ ـ لقد استفادت . س . اليوت من مشهد الابلاغ عن موت كورتز (المقدمة : ط)

١٣٥ ـ ويجثم ساكناً فوق اكبر واعظم مدينة على الارض (ص ١).

١٣٦ ـ اذن فأنت ذاهب الى هناك (ص ١٦)

١٣٧ ـ تسلقت الى ظهر الزورق. (ص ٤٠)

١٣٨ ـ ولكن احداً لا ينس ابهامه (ص ٥٠)

١٣٩ ـ لقد كان ثقيلاً وثقيلاً من اي رجل على وجه الارض (ص: ٣٧).

■ تحليل العينة :

١ ـ تحويل خلية الاضافة، التي هي خلية، نسبة تنطوي على وصف يتألف من

جامد + جامد

كـ:جدار البيت

و جامد + حدث

كـ:حقل الترجمة

فالحدث مصدر يحمل النسبة في ذاته وتحويله الى مصدر صناعي، انحراف في بنيته ودلالته كالقول: في مسائل ترجمية معينة والعودة الى «نول» العربية يكون على النحو الاتي: في ترجمات. وربما كان هذا المنحى ناتجاً عن ترجمة: Translatable

٢ ـ خرق مفهوم «الاستغراق» في نوع العربية، وهو ما يشير اليه معنى النكرة الوظيفي من دلالة العموم[٤٥] واحلال مفهوم الاستغراق أو «العموم» في نوع الانكليزية: كالقول: «لابد لأي تحليل أو وصف» وهو ترجمة any analises في حين تتوسط العربية الى هذا المعنى بالتنكير حسب، لأنه ينطوي على العموم بذاته:

«لابد لتحليل أو وصف».

٣ ـ تحويل في نظام «الوصف» في المشتقات:

كالقول: الترجمة فعالية بالغة الاهمية في العالم الحديث فمادة بلغ تشير الى الوصول. ومنه قوله تعالى «فأذا بلغن أجلهن»[٤٦]: فأذا استبدلنا «بالغة» بـ «واصلة»: «فعالية واصلة الاهمية» أدركنا انحراف التحويل. وربما هي ترجمة لـ: Very importamt ان صفة فاعل «تستقر في نظام الاسناد، على النحو الاتي: «ان الترجمة (فعالية) بلغت اهميتها منتهاها... أو بالغة أهميتها منتهاها الخ والعودة الى نول العربية: «الترجمة نشاط ذو اهمية قصوى، أو (فعالية) مهمة جداً. اذا اصر المترجم على استعمال (فعالية).

٤ ـ تحويل في معاني الوظائف النحوية للأدوات كالقول: «التي تتميز بواسطتها الاصول» فمعنى الوظيفة النحوية للباء» ينطوي على مفهوم الاستعانة، فلا حاجة ها هنا الى كلمة «واسطة» التي هي تحريف «دلالي» لكلمة وساطة: «التوسط بين.. من الوساطة»[٤٧].. ويكون القول: «التي تتميز بها الاصول».

٥ ـ تحويل في التعليق، كالقول: «تنسب اليه ملاحظاتنا عن نماذج معينة» وربما هي ترجمة Our notes....a bot يتعلق الفعل «لاحظ» ببنيته (متعد) ويكون القول: تنسب اليها ملاحظاتنا نماذج معينة.

٦ ـ تحويل في تطابق الجنس في نوع العربية: كالقول: «لا يمكن مناقشتها» أي «لا تمكن مناقشتها».

٧ ـ تحويل في قانون النفي في نوع العربية. كالقول: لا تمكن مناقشتها مناقشة جدية دون الاعتماد، وربما هي ترجمة لـ With out depending فعلى مستوى الوظيفة النحوية، تكون «دون» ظرفاً، وهي ضد فوق وعلى مستوى الدلالة «المعجمية» تكون «دون» بمعنى اقرب.

تقول: «هذا دون ذاك» أي أقرب منه، وتحول هذا المعنى المعجمي الى المعنى الوظيفي الاخر: وهو «الاغراء.

تقول في الاغراء بالشيء «دونكه» ويتوصل نوع العربية الى النفي بـ «من غير» أو «بلا».

٨ ـ تحول عن قانون «المطاوعة» في «قالب» العربية. وهذا القانون جزء من سمة الاشتقاق، التي تصدر عنها ابنية القالب في

نوع العربية كالقول: ـ «وانعدمت فيها الحواجز»

وينزع قانون المطاوعة الى الافعال المادية، دون الافعال المعنوية: فنقول «انكسر» و «انفتح» و «اندفع» ولا نقول: انفهم واندهش وانعدم، وهذا «النزوع» و «الافتراق» يرتبط بقوانين «النوع التي تؤسس انظمتها الدلالية، على اسس (توزيعية) محددة.

٩ ـ تخريب قواني الربط في نوع العربية: كالقول:

«وبالرغم من كثرة المقالات فلا نجد» وبهذا فأن الايقاع...

«وعليه فأن عناصر التركيب»

أن «الفاء» هي اداة ربط اساسية في الجملةالمركبة في العربية (جملة الشرط) بكون هذه الجملة منطوية على سلسلة جمل «بسيطة» فالفاء تقوم بوظيفة «تعليم» Marking المركز وتوابعه. وهي ترد حيثما وردت الجملة المركبة: في منحييها الشكلي والدلالي كقوله تعالى: «والزانية والزاني فـ: أجلدوا كلاً منهما»[٤٨] يقول الفراء «رفعتهما (الزانية والزاني) ولا ينصب مثل هذا، لان تأويله الجزاء»[٤٩] وقد قام المترجمون، بتوهم الشرط، بايراد الفاء مطلقاً الامر الذي يترك آثاراً تخريبية في نظام الارتباط المركب: ويحيل عليه انظمة تستقر في تراكيب اخرى، وتنتج دلالات اخرى:

فنرى في القول:

«ولكن / عندما نقول ان وجه الله قد يوجد في قشر الحجر / فأننا ندرك إن الاداة «عندما» وهي اداة محولة الى الشرط[٥٠]

تستدعي فاء الربط واجراء تحويل في الجملة آنفة الذكر، يقدم لنا السلسلة التركيبية على النحو الاتي:

ولكن فأننا ندرك

عندما نقول ان وجه الله...

وتقع آله الاستدراك في العربية «لكن» ساكنة على الفعل مباشرة:

فيكون القول ولكن عندما....

..... ندرك

اي: ولكن ندرك عندما....

١٠ ـ تحويل في الاسناد، من فاعل معلوم في نوع العربية، الى فاعل مجهول في الانكليزية.

كالقول:

«ونشرت الترجمة من قبل وزارة الاعلام» وهذا جزء من قوانين نوع الانكليزية الذي ينحو الى اقامة فاعلين مجهولين:

The translation was Pubilished

ثم عبارة توضيح الفاعل:

by ministry of information

العربية تنزع الى اقامة فاعلين معلومين، فيكون القول:

«ونشرت الترجمة وزارة الاعلام»

١١ ـ تكرار «اداة» تؤدي الى معنى وظيفي ثان، والقصد معنى واحد. كالقول: وهي النظرية العامة لكيفية عمل اللغة والتي تضع اقساما عامة.

وربما هذا من: and which is

فها هنا يكون الموصول (بجملته) صفة لكلمة «لغة» وترتبط الصفة بموصوفها على نحو مباشره في العربية فنقول «عمل اللغة التي تضع اقساما» اما زيادة الواو فتؤدى الى الاشارة، الى موصوف آخر، غير كلمة «اللغة» فنستطيع تحويل التركيب بالواو على هذا النحو:

كيفية عمل اللغة والبنية التي تضع اقساماً اخرى.

١٢ ـ تحويل في نظام التعليق الفعلي: كالقول: «لتلعب دوراً» وهو من Play arole والفعل في العربية: بـ: فيكون القول: لتلعب بدور.

وهذا لا يكون، لان المقصود: تأدية الدور، وليس اللعب به.

فنقول: وادى «دوراً».

١٣ ـ تحويل في توزيع ادوات الربط كالقول:

فلئن يسرت جدران عدن...

فأن....

فلئن (قسم) تستدعي «اللام» في الربط، وان (شرط) تستدعي (الفاء).

وهذا جزء من علامات التفريق، في الاساليب اللغوية.

فاللام علامة قسم

والفاء علامة شرط



■ مصطفى جواد

ويتعلق الاستدعاء بقانون الموقعية بين الشرط والقسم (التقدم والتأخر).

١٤ - تحويل في نظام التعليق:

كالقول:

«يشيرون عن طريق ما يختارونه»

والعربية: يشيرون بما يختارونه.

١٥ - ارتجال مركبات تكافىء الدلالة في النوع المترجم عنه:

«وكما هكذا»

في القول

«وكما الذهن للقلب والذهب للزنبقة هكذا كنز الملك لجنينة الملكة» وتطرح العربية (هكذا) لانها تؤدي بـ (كما) ما تؤديه الانكليزية بـ . and such as this..... So

ويكون القول: وكما يكون الذهن للقلب. . . . . يكون كنز الملك لجنينة الملكة

فالعربية تعيش في (الفعل)

١٦ - تكرار (المتوسط) بين الشيئين كالقول:

وهو ينجم عن التوحد بين الملكة وبين المسيح.

وربما هو ترجمة لـ between... and

١٧ - تخريب في نظام تعاقب المفسر والمفَسر (نظام الرتبة) كالقول: ما هي الاشياء المعينة بالاسطورة؟

وهي من What is

ان الضمائر في العربية حروف تدل على معان صرفية عامة، وهي لا تكون معرفة الا بقرائن السياق. وقرائن ضمائر الغيبة، في السياق، هي ما ترجع اليه من اسماء[٥١]

فكلمة (الاشياء) هي مرجع الضمير (هي). اي انها تعرف بـ (هي) وليس العكس.

فنقول مالاشياء؟

١٧ - تحويل في نظام العدد النحوي. كالقول «كلا الامرين عزيا»

والعربية: كلا الامرين عزى.

١٨ - تعويض الدلالة بأدوات مضافة: فتنشأ، من هذا، تركيبات مرتجلة: كالقول

«أو ربما عندما تعتبر انثربولوجيا كموثرات براجماتية»

ونوع العربية: يكتفي بـ «ان» التي تنطوي على الترجيح والاحتمال وبعبارة ادبية، توجد في احشاء «ان» ربما، ويكون القول «او ان تعد انثربولوجيا»

١٩ - تحويل في نظام الخلايا المركزية والثانوية للجملة.

كالقول:

تعتبر انثربولوجيا كمؤثرات براغماتية،

لان التشبيه يقع في خلية الاسناد كالقول: المطر كاللولؤ

وهي مسألة مرتبطة بقوانين التعريف والتنكير في النوع اما الوصف (الحال) فيقع في خلية التخصيص[٥٢] او الفضلة.

ويكون القول: «تعد انثربولجيا مؤثرات براغماتية.»

٢٠ - تخريب في نظام التتابع. كالقول:

«المرحلة الخطرة، الصراع المركزي، وتمجيد البطل» فالتتابع في العربية يكون بحرف عطف ويكون القول:

المرحلة الخطرة والصراع المركزي وتمجيد البطل. . .

٢١ - تحويل في نظام المعاني النحوية: كالقول «تحوي الاجزاء

الاول والثاني والثالث»

فالبدل في هذه الجملة هو كلمة

الاول، وينبغي ان يكون مطابقا المبدل منه.

ولكنه ها هنا يفترق عنه عدداً:

«الاجزاء الاول»

والعربية تتوسط الى هذا بالعطف فيكون: «يحوى الجزء الاول والثاني والثالث»

٢٢ ـ تخريب وشائج التركيب:

كالقول: نجد ان الصراع ذو شقين، فمن الناحية الواحدة هناك الوجه الدارويني ان الوشائج ها هنا تفترض:

الصراع ذو شقين: الشق الاول

او يميز الشق الاول..... الخ

ان القول

ذو شقين: فمن الناحية

ينطوي على «استئناف» لا يقيم تآلفا دلاليا ما مع تقدم عليه.

ويكون القول:

نجد ان الصراع ذو شقين: شق الوجه الداراويني الذي يرمز الى (او يمثل) الناحية الواحدة.

ومن هذا التخريب ايضا: «بعد ان وضعها امامه بقوة كجزء من وجوده بشكل منبسط»

٢٣ ـ ارتجال مركبات ربط كـ: فيما راح.... راح....

وفيما راح داروين.... راح فريزر

والعربية:

وحين كان داروين وماركس وفريزر...

يضعون.... كان فريزر

فمركب «كان يفعل» الذي يدل على استمرار الحدث في الزمن الماضي[٥٣] يتضمن في دلالته جزءاً من دلالة الفعل (راح)

٢٤ ـ تكون عناصر اعتراض في سلسلة التركيب. كالقول:

«فضمنت بالتالي، بقاء الانسان وبالنتيجة فأن فريزر»

وهذه العناصر تقوم على تحويل في وظائف الادوات (الباء والواو والفاء) ومعاني الكلمات (النتائج والتالي)

والعربية:

«فضمنت من ثم بقاء الانسان، وعلى هذا جرى فريزر.»

٢٥ ـ تحويل في القالب:

كالقول:

«طيلة حياته»

فمادة (طول) من العربية تنشيء (طوال) بالكسر صفة و (طوال) ظرفا.

و (الطول) صفة و (طول) ظرفا

تقول العربية:

«طول او طوال حياته»

٢٦ ـ استعارة مركبات ترجمة. كالقول «الستينات» وهي من العربية: العقد السادس.

٢٧ ـ تحويل في التطابق: كالقول: «وكذلك القصر الايطالي التي تنحدر جنائنه»

والعربية: القصر الايطالي الذي تنحدر جنائنه وهذا التحويل ناشيء عن توهم امكان استبدال تنحدر بـ (المنحدرة)

اي تحويل العبارة (الموصول وصلته) الى جملة (الصفة المشبهة وفاعلها):

«القصر الايطالي المنحدرة جنائنه»

٢٨ ـ تحويل من مستوى «الاشارة في الجامد والمشتق. فالجامد يشار اليه (يوصف) والمشتق يشير يصف

كالقول:

المكان الغابي

يوم ايلولي

فالغابة توصف

وايلول يوصف

فاذا كنا نتوهم انطواء الغابة على معنى المشتق (اي المكان كثيف الشجر مثلاً) فعلى اي شيء تنطوي كلمة (ايلول)؟؟

٢٩ ـ تحويل في مستوى التعليق

كالقول:

«جاءت امي الى زائرنا الوحيد بالقهوة».

في العربية مستويان من هذا التركيب:

جاء اليه اي انتهى اليه

وجاءه بـ: اي حمل اليه

ويكون القول: جاءت امي زائرنا الوحيد بالقهوة ومن ذلك:

تؤثر عليها

والعربية تؤثر فيها

ومن ذلك:

«وهو يجلس على مائدة العشاء»

والعربية: وهو يجلس الى مائدة....

٣٠ - تحويل من دلالة المركب. كالقول: «وهنا الحياة لازالت تتحرك» ان (التام) في العربية (فعل) اذا نفي بـ (لا) تحول الى الدعاء وليس الى الزمن.

والمقصود في الجملة آنفة الذكر:

الزمن.

ويكون القول: «وهنا الحياة لا تزال تتحرك»

٣١ - تحويل في مستوى الموقعية.

كالقول:

«اذا كانت الفئران تحمل مرض الملاريا من المحتمل»

العربية: فمن المحتمل اذن.

٣٢ - تحويل في بنية القالب (ارتباط بنية القالب بمستوى الدلالة)

كالقول:

لست صاغيا

فصغا = مال وبابه عدا

ونقول: صغا يصغو. واصغى اليه مال بسمعه نحوه(٥٤) العربية ها هنا:

«لست مصغيا»

٣٣ - تحويل في دلالة المركب الزمنية:

كالقول:

محاولا ان يظل ان يضحك

فالمركب ظل يفعل «يدل على حدث مستمر في الماضي»(٥٥)

والتفريق بين الفعل المساعد (ظل) وحدثه (يضحك) بـ «أن» التي تؤدي وظيفة الاستقبال والتحويل الاسمي.

يشير الى انحراف ناشيء عن محاكاة انماط اخرى في نوع العربية: كالقول: «وددت ان يَذهب اي وددت ذهابه».

اما هنا فيكون:

ظل ان يضحك = ظل ضحكا

اما ظل يضحك فـ = ظل ضاحكاً

٣٤ - تحويل في توزيع (العلامة) الزمنية

كالقول:

«التي لم يستخدمها بالاسم ابدا»

فالعلامة بين حدث الماضي (لم يستخدم) نكون بـ ظرف ماض وليس بظرف استغراق

فيكون القول:

«التي لم يستخدمها قط»

٣٥ - تحويل في مستوى الموقعية والربط:

كالقول:

«انحنى المدير عليه متمتما بينما كان يسير محاذيا لرأسه» وهي من

While

اما (بينما) في نوع العربية. فتكون لها الصدارة وتؤدي وظيفة الربط الفجائي كالقول: «فبينما العسر اذ دارت مياسير»

وابن الانباري. ينص على تأديتها الربط الشرطي. تقول: «بينما انصفتني»(٥٦)

وهي في كلا القولين لا تغادر مرتبتها الجامدة.

وتتوصل العربية الى الربط الداخلي بـ (في حين). فيكون القول:

«وانحنى المدير عليه متمتما، في حين كان يسير.. الخ»

٣٦ - تحويل في مستوى الدلالة الزمنية:

كالقول:

(كادوا ان يدفنوني)

فالمركب (كاد يفعل) يدل على مقارنة وقوع الحدث. ومجيء أن قبل الحدث يسير بالدلالة الى المستقبل. فينشأ التعارض بين الدلالتين:



نقول: «كادوا يدفنوني»
ومن ذلك:
وبدا لي المنزل سينهار قبل ان ....
العربية:
«وبدا لي المنزل موشكا على...
او على وشك»

■ في الاستجابة

اننا نلاحظ اذن:

١ ـ ان بؤرة التحدي الحاسمة. «تتموضع» في البنى، وليس في الكلمات. وان البنية النحوية، دون البنيتين الصرفية والصوتية هي التي تدق اجراس الخطر: في احلال نوع لغة محل نوع آخر. ولما كانت العربية المعاصرة ذات بنية نحوية وثائقية (كتابية)، وليست حية (صوتية) ادركنا طبيعة التحدي! وادركنا في الوقت نفسه، معنى الاستجابة.

فاذا كان «التحدي» يحمل خطراً ذا شعبتين: شعبة استفحاله (بكثرة المنقول) وشعبة قوته (بكونه يتغلغل في بنية غير مستعملة) فان الاستجابة (على وفق قوانين علم اللغة) تتميز، هي الاخرى،

أ ـ سكونها، اي بمقاومتها الطويلة.

ب ـ نشاطها التاريخي (من خلال ما تراكم، بها وفيها، من نتاج)

هذا هو جدل المشكلة.

التحدي والاستجابة في العربية:

ان القصور في (الانسان) وليس في (النظام).

فاذا وصلنا الى هذا انبغى لنا ان نقرر نتيجة الاستجابة الحاسمة:

وهي: تكوين بؤرة صوتية، بؤرة (كلام) حية!

فما لم ننقل وثائقية الكلام الى الحياة، فأننا سنترك التحدي يوسع شبكته بلا مقاومة تذكر.

ان هذه البؤرة، وهذا امر بديهي، تتكون في سياق تاريخي: اي في سياق «استعمالي» وفي هذا السياق تحتك بالجانب الفردي: ان هذا الجانب يستعمل الفصيحة في مستوى الكلام: في اوقات من اليوم اوقات ينشئها الدين (الصلوات والادعية وتلاوة القرآن.. الخ) ومن هنا امكن تطوير الاستجابة: من خلال مركزين أساسيين: الاعلام والتعليم. اعني الاعلام الناطق (الراديو التلفزيون) والتعليم الناطق (القاء المحاضرات).

ان تكوين هذه البؤرة يشبه، الى حد ما انشاء مصنع ينتج بضاعةً ومصطلحات. اننا لا نستطيع قود مشكل المصطلح من غير ان نقيم القاعدة التكنولوجية في بلادنا. وكذا لا نستطيع خلق استجابة حقيقة للتحدي الخطير بأجراء «تعديلات» و«تصويبات» على وفق منهج (معياري) وحيد. قادم من التاريخ ليس له (غطاء) اي غطاء. لا يعني ذاك اننا نخلد الى السكوت، حتى تكوين البؤرة الصوتية، بل نذكرّ ان الوعي هنا ضرورة:

ولكنه: ضرورة تدق جرس الخطر، ولا تغير الخطر!

كيف تتكون البؤرة الصوتية؟

ان هذا البحث لا يجيب عن (كيفية) تكوين البؤرة الصوتية! بل يجيب وازعم انه اجاب، عن امكان تكوينها:

نعم.
اما البؤرة الصوتية
ومستواها
وتعدديتها.... الخ
فله مقام اخر.

الهوامش

١ - يعرّف العالم اللغوي السويسري المشهور: فرديناند دي سوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣) الاشارة اللغوية بـ «كيان سايكولوجي له جانبان: الدال Signifie والمدلول Signified والعلاقة بينهما «اعتباطية» ويشرح مفهوم الاعتباطية بقوله: «ان فكرة الاخت لا ترتبط بأية علاقة داخلية بتعاقب الاصوات التي تقوم بوظيفة الدال في اللغة الفرنسية. فهذه الفكرة، يمكن التعبير عنها باستخدام تعاقب صوتي آخر / انظر علم اللغة العام: الناشر دار آفاق عربية / بغداد ١٩٨٥ ص ٨٥ و ٨٦. وورد على من اعترض على فكرة «الاعتباطية» بالالفاظ التي توحي بمعناها والفاظ التعجب «بـ» ان هذه ذات اهمية ثانوية، واصلها الرمزي موضوع خلاف / انظر المصدر السابق: ٨٩ /

غير ان «سوسور» كان يكرس مفهوم الاعتباطية بين (الدال والمدلول) في لحظة عزل الاشارة اللغوية عن (قيمتها) الاستعمالية: التي تعيد (الوشيجة) الى جانبي الاشارة. وكأن الشيء هو نفسه لفظه: فما بالك اذا كان هذا «اللفظ» كلام الله؟

٢ - اشير هنا الى قطبي هذه المصنفات (من حيث المنهج): «دلائل الاعجاز» للعلامة عبدالقاهر الجرجاني: الذي يتخذ التحليل الدلالي منهجاً له: واعجاز القرآن للباقلاني: الذي ينطوي على منهج تفسيري تأملي.

٣ - Nicholson, R, A, A. Literary History of the Arabel, Combridge, 1956, P. 236

٤ - وقد حاول المشركون «الربط بين (القرآن) و (الشعر)» يفسر د. عبدالجبار المطلبي ذلك: «لما تحدثه آياته من اثر بالغ في نفوس السامعين. فنسبوها الى فعل قوى غيبية: وسرعان ما استغلوها فربطوا بين الكلام الفريد وهذا الضرب في الكلام الذي ينقله الشاعر عن شيطانه. وفي هذا السياق يمكن وضع «الالهام» و «الوحي» في مقارنة بينهما وبين «الشعر» وآي القرآن. / موقف في الادب والنقد دار الحرية للطباعة. الناشر دار الرشيد / وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٠ ص ٣٧ ان الشاعر «يتلقى التأييد من قوة عليا لا من الجن والشياطين «المصدر» السابق ١٣٨.

٥ - د. رشيد عبدالرحمن العبيدي / مقال بين البحث اللغوي العربي والالسنية الاوربية / مجلة كلية آداب المستنصرية / عدد: ١٢/١٩٨٥/ ص ٥٥.

٦ - د. تمام حسان / اللغة العربية معناها ومبناها / الهيأة المصرية العامة للكتاب القاهرة / ١٩٧٣ / ص ١٠٨

٧ - هذه مقولة العالم الانثربولوجي الشهير: كلود ليفي شتراوس، في وحدة النبات والحيوان والانسان / انظر: مقال: مؤسس البنيوية واخر الكبار لفرانسوا دوس / مجلة المنار / العدد ٦ / السنة الاولى / حزيران ١٩٨٥.

٨ - فندريس / اللغة / تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص / الناشر مكتبة الانجلو المصرية / مطبعة لجنة البيان العربي / القاهرة ١٩٥٠ / ص ١٤٨.

٩ - يفرق علم اللغة المعاصر، بين نوعين من القوانين: الكلية والنوعية وترتبط الدراسة الاولى باللغة. بوصفها ظاهرة «الانسان» وتقع في «حقل علم اللغة العام».

وترتبط الدراسة الثانية باللغة بوصفها ظاهرة قومية: وتقع في حقل علم اللغة الخاص: ويفضل بعض الباحثين خلع مصطلح «اللسانيات» على الدراسة الاولى ومصطلح «الالسنية» على الدراسة الثانية: ومهما تعددت المصطلحات فأنها لابد ان تصب في واحد من هذين الحقلين:

ولقد سعت نظريات البحث اللغوي الحديث عامة. والنظرية التوليدية التحويلية Jenerative Transformative theory خاصة الى الوصول الى الكليات اللغوية او اقامة النموذج اللغوي الانساني. لكن «علم اللغة» يظل مرتبطا بالنوع، بوصفة حقيقته الوحيدة.

١٠ - د. ريمون طحان / الالسنية العربية / دار الكتاب اللبناني / بيروت - ١٩٧٢ / ج ٣ ص ١ وانظر أيضا: د. مالك المطلبي / الزمن واللغة / رسالة دكتوراه - مخطوطة كلية الاداب / جامعة بغداد / ١٩٨٤ / ص ٢٣.

١١ - غير اننا ينبغي ان نشير الى ان بؤرة التحدي في «الكلمات» هي التي قادت الى البحث في «مواجهة» او بتعبير سايكولوجي الى الاستجابة لهذا التحدي. فهي بهذه تكون «بؤرة التحدي التأريخية»:

فلقد بدأ علماء البحث اللغوي العربي، يصبون اهتمامهم على نقطة: اثارت قلقاً عقائديا: هذه النقطة تتمثل بوجود كلمات «غير عربية» في القرآن الكريم.

وتعبر الصرخة التي اطلقها الاصوليون عن هذا القلق:

«هل ورد المعرب في القرآن؟»

وهكذا دخلت الاجابة عن هذا السؤال «في عقائدهم وكثرت مناقشاتهم في تحليل «المعرب» وتحريمه / انظر كتاب / في التعريب / لاحمد بن كمال باشازادة / تحقيق ودراسة: د. احمد الخطاب العمر / ط ١ / مطابع جامعة الموصل / الموصل ١٩٨٣ / ص ٧ / ويجد «الجواليقي» في كتابه «المعرب» مدار الخلاف، في منحيين، على النحو الاتي:

الاول: ان ليس في كتاب الله تعالى شيء من غير العربية. وعن ابي عبيدة من زعم ان في القرآن لساناً سوى العربية، فقد أعظم على الله القول. وأحتج بقوله تعالى: «انا جعلناه قرآناً عربياً / الزخرف: ٣ /

الثاني : ان فيه احرفاً كثيرة من غير لسان العرب ، مثل سجيل ، والمشكاة واليم والطور ، واباريق ، واستبرق ، وغير ذلك .

ويقدم من نقل عن اصحاب هذا الرأي تحليلا لوجود المعرب في كلام العرب : ان هذه الحروف بغير لسان العرب ، في الاصل ، فقال اولئك القائلون بوجود المعرب في الكتاب الكريم ، قالوا على الاصل . ثم لفظت به العرب بألسنتها ، فعربته . فصار عربيا بتعريبها اياه . فهي عربية في هذه الحال ، اعجمية الاصل / انظر كتاب المعرب / للجواليقي / تحقيق احمد محمد شاكر / القاهرة / ١٩٦٩ / ص ٥٢ ، ١٥٣

وعلى هذا بدأ تحدى بؤرة الكلمات ، من منطلق العقيدة ، ثم تحول ، مع تقدم البحث ، الى حقل اللغة .

يعرض سيبويه / الكتاب / ج ٤ / ص ٣٠٣ / لهذا «المشكل» «تحت باب ما اعرب من الاعجمية» . وهو يميز بين امرين في هذا الباب :

١ ـ ما ألحقوه ببناء كلامهم

٢ ـ وما لم يلحقوه

من امثلة الأول (درهم) الحقوه ببناء (مجرع) و (دينار) الحقوه بـ (ديماس) و (جورب) الحقوه بـ (فوعل) .

اما الذي لم يلحقوه : فيبدلون مكان الحرف ويغيرون الحركة ، ويبدلون كان الزيادة ، ولا يبلغون به بناء كلامهم ، لانه اعجمي الاصل ، فلا تبلغ قوته ، عندهم الى ان يبلغ بناءهم .

وربما تركوا الاسم على حاله ، واذا كانت حروفه من حروفهم كان على بنائهم او لم يكن . نحو (خرم) و (الكركم) . وهكذا يتضح ان مدار الاستجابة هو في التغيير . او على نحو آخر : تمثل الوافد . وعلى عبارة العلامة احمد بن سليمان كمال باشا زادة : «التغيير معتبر في حد التعريب» / كتاب في التعريب : ص ٩ .

ان «الاستجابة» او «التمثل» او «التغيير» تتجلى في قوانين البنية الصرفية اولا ، وقوانين البنية الصوتية ثانيا .

فمن امثلة التغييرات الصرفية ، ما اورد ، سيبويه من نحو (جورب) ألحق بـ (فوعل) .

ومن امثلة التغييرات الصوتية :

ابدال (الزاي) سينا) لانه ليس من كلام العرب (زاي) قبلها (دال) . نحو مهندس . وهي من (مهندز) .

وابدال (الواو) (تاء) كما في (تنور) وهي من (ونور) .

وقد تطور البحث في هذه «التغييرات» الى استنباط ما تمكن تسمية بـ «قواعد تمييز صوتية» بين الكلمات العربية ، والكلمة الاعجمية : منها :

١ ـ ليس في كلام العرب (زاي) قبلها (دال) .

٢ ـ ولا يجتمع في كلامهم (الجيم) و (القاف) مثل (الجوموق) و (الجوسق) .

٣ ـ ولا تجتمع (الجيم) و (الصاد) مثل (الجص) و (الصهريج) . . . الخ

وعلى وفق هذا صار «التعريب» ، وهو «التغيير» ، معيارا (تصويبياً) . ومن ذلك ما وجهه صاحب كتاب «في التعريب» من نقد الى «الجوهري» ، صاحب الصحاح ، والفيروز بادي صاحب القاموس ، اللذين عدا «البخت» ، وهو الجد معربا . قال «ولم يصيبا في القول بالتعريب لانه غير مغير ، هو من المستعمل على حاله ، الذي لم يتصرف فيه اصلاً / المصدر السابق / ص ٥٢ / .

وخلاصة القول ان منطلق استجابة العربية للتحدي كان العقيدة . ثم صار اللغة . لكن بقي محصوراً في نطاق الكلمات و (الابنية ثم تقدم الوعي اللغوي خطوته الحاسمة حين عرض للمتغيرات داخل بنية التركيب العربي . لكنه توقف في حدود معينة . كما سنعرض لهذا في موضعه ان شاء الله .

١٢ ـ د . تمام حسان / مناهج البحث في اللغة / مطبعة الرسالة / القاهرة ـ ١٩٥٥ / ص ٢٢٧

١٣ ـ المعجم : مادة : شكل .

١٤ ـ من مخطوطة محاضرات : الاستاذ عبدالحميد الحديدي التي القاها على طلبة معهد التدريب الاذاعي في القاهرة عام / ١٩٦٩

١٥ ـ الدلالة بـ (دون) على نفي ، يشير الى انحراف في قوانين المعاني النحوية الوظيفية

١٦ ـ انظر معجم علم اللغة النظري : وضع الدكتور محمد علي الخولي / ص ١٦١ / ط ١ بيروت ١٩٨٢

١٧ ـ معجم مصطلحات علم اللغة الحديث : وضع نخبة من اللغويين العرب ص ٦٦ .

١٨ ـ معجم علم اللغة النظري : ص ١١

١٩ ـ المصدر السابق «الصفحة نفسها» .

٢٠ ـ مجلة افاق عربية / مقال حوار في النقد المسرحي :

قسم الترجمة : ص ٧٩ .

السنة (١١) العدد (١) . بغداد ١٩٨٦

٢١ ـ المصدر السابق / مقال : صلاح عبدالصبور في رسالة ماجستير : ص ١٣٢

٢٢ ـ الكهف : ١٤

٢٣ ـ نظرية لغوية عامة / ترجمة : د . عبدالباقي الصافي / مطبعة دار الكتب / البصرة ١٩٨٣ . ص ١٣

٢٤ ـ معجم علم اللغة النظري : ص ١٦٤

٢٥ ـ نظرية لغوية عام / ص ١٣ .

٢٦ ـ جريدة الجمهورية / بغداد / العدد ٥٥٩٠ /٣١/١٢/١٩٨٥/ ص ٣

٢٧ ـ نظرية لغوية عامة: ص ١٠٨

مقال ترجمته: ذكري الجبوري

٢٨ ـ سارتر يثير العاصفة: جريدة الجمهورية

العدد ٥٥٩٠ السنة ١٩/١٢/١٩٨٥/ ص ٧

٢٩ ـ نظرية لغوية للترجمة: ص ١٧

٣٠ ـ عصر البنيوية / ترجمة د. جابر عصفور / افاق عربية / بغداد / ١٩٨٥ / ص ٢٨٢ .

٣١ ـ نتحدث في نقطة العام. اما في نقطة الخاص فنشير الى المنحيين الوصفي والدلالي، الذي نزعت اليه المباحث اللغوية المبكرة / وفي رأسها كتاب سيبويه (القرن الثاني الهجري) ودلائل الاعجاز لعبدالقاهر الجرجاني (القرن الرابع الهجري).

٣٢ ـ المسألة المشهورة التي وقعت بين امام اهل البصرة سيبويه، وامام اهل الكوفة الكسائي: ومدارها القول: قد كنت اظن ان العقرب اشد لسعة من الزنبور فاذا هو هي وكان جواب سيبويه: فاذا هو هي، بالرفع، ولا يجوز النصب، وكان جواب الكسائي جواز الوجهين: العرب ترفع كل ذلك وتنصب: واحتكم الى العرب بباب المجلس فوافقوا الكسائي. وقد ذاع صيت هذه المسألة ونظمت فيها الاشعار. من مثل قول حازم بن محمد القرطاجني:

قد كانت العقرب العوجاء احسبها

قدما اشد من الزنبور وقع حما

وفي الجواب عليها هل «اذا هو هي»

او هل «اذا هو اياها»

وانظر في تفصيلها: مغني اللبيب لابن هشام / تحقيق محيي الدين عبدالحميد / دار الكتاب العربي / بيروت: د. ت / ج ١ ص ٨٨ .

٣٣ ـ نستأنس هنا برأي العالم النحوي نعوم جومسكي

صاحب النظرية التوليدية التحويلية في اللغة.

انظر: النحو العربي والدرس الحديث / د. عبده الراجحي / دار النهضة العربية، للطباعة والنشر / بيروت ١٩٧٩ م.

وانظر: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج البحث اللغوي الحديث: الدكتور نهاد الموسى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط ١ / بيروت ١٩٨٠ .

٣٤ ـ د. ابراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر / منشورات دار الجاحظ / الموسوعة الصغيرة / بغداد ١٩٨٣ / ص ٤٦ .

غير ان د. ابراهيم السامرائي هنا لا يتوقف عند هذه المعضلة: بل ان بحثه يتوزع (خلال اضطراب منهجي) بين المفردات والتراكيب والاساليب: وهذه بؤر مختلفة، لا ينبغي الخلط بينها.

٣٥ ـ د. تمام حسان / اللغة العربية معناها ومبناها / ص ١٢٦ .

٣٦ ـ كما عليه دفاع استاذنا المرحوم عباس محمود العقاد عن اللغة العربية، ونظامها الزمني، في معرض مناقشته، اراء المستشرقين الذين نسبوا الى العربية نقصا في تعبير صيغتها عن الزمن. وحين كان المستشرقون يشنون غاراتهم على وفق منهج محدد، كان العقاد، بدوافع الحرص والحب، يرد على امر أخترعه هو. أمر ذي علاقة بـ المفردات العربية التي تتصل مادتها بالزمن، او ذي علاقة بالزمن بوصفه موضوعا من موضوعات الوجود. يقول «ان الزمن الماضي مهم عند ابناء البادية العربية في كل عهد من عهوده، لانه مستودع المفاخر والانساب والثارات، والسوابق والذكريات . . .

(انظر / مجلة مجمع اللغة العربية / مقال الزمن في اللغة العربية: ج ١٤ ص ٣٨) فحين كان الاستاذ العقاد يعرض لزمن ذي سمات معجمية وادبية كان المستشرقون يعرضون للزمن بوصفه: فصيلة نحوية.

٣٧ ـ د. عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية.

٣٨ ـ جي. س كاتفورد. نظرية لغوية للترجمة: ترجمة د. عبدالباقي الصافي: ص ٥

٣٩ ـ المصدر السابق: ص ٨ ويمكن ان نلاحظ اثار الغزو في لغة المترجم كما سنعرض لاحقا.

٤٠ ـ اخطر دعوتين على ماأرى: كانتا على يد سلامة موسى / مصر / . وسعيد عقل / لبنان / .

٤١ ـ ليس هذا مقاما؛ نقلل فيه من شأن ما قدمه الاساتذة المترجمون في حقول نقل المعرفة. وانوه، على نحو خاص بالاستاذ جبرا ابراهيم جبرا وهو علم من اعلام الثقافة العربية المعاصرة، بل هو امر يتصل بمنهج هذا البحث، الذي يستمد مقومه، من امثلته اللغوية في كتب الترجمة.

٤٢ ـ تأليف جي. سي كاتفورد، ترجمة د. عبدالباقي الصافي، / استاذ مساعد / رئيس قسم اللغة الانكليزية كلية التربية / جامعة البصرة / مطبعة دار كتب جامعة البصرة / : ١٩٨٣

٤٣ ـ تأليف خمسة عشر ناقداً / ترجمة جبرا ابراهيم جبرا / منشورات وزارة الاعلام، سلسلة الكتب المترجمة / دار الحرية للطباعة / بغداد ١٩٧٣ .

٤٤ ـ قصص من سارويان: ترجمة محمد صالح شريف / منشورات وزارة الاعلام / دار الحرية للطباعة / بغداد / ١٩٧٧ .

٤٥ ـ الكتاب / ج ٢ / ص ١٤
٤٦ ـ البقرة: ٢٣٤ .
٤٧ ـ مختار الصحاح: مادة وسط / ص ٢٠
٤٨ ـ النور / ٢ .
٤٩ ـ معاني القرآن / تحقيق محمد علي النجار / الدار العربية للتأليف والترجمة / مطبعة سجل العرب / القاهرة ١٩٦٦ .
ج ٢ / ص ٢٢٤ .
٥٠ ـ د. مالك المطلبي / في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر / منشورات/ : وزارة الثقافة والاعلام / سلسلة دراسات / دار الحرية للطباعة / بغداد / ١٩٨١ / ص ١١٨ .
٥١ ـ د. تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها / ص ١١٠ .
٥٢ ـ المصدر السابق: ص ١٩٤ .
٥٣ ـ د. مالك المطلبي / الزمن واللغة / رسالة دكتوراه / مخطوطة كلية الاداب / بغداد ـ ١٩٨٤ / ص ٣١٢ .
٥٤ ـ مختار الصحاح: مادة (ص ١) ص ٣٦٤ .
٥٥ ـ د. مالك المطلبي / الزمن واللغة / ص ٣١٥ .
٥٦ ـ همع الهوامع للسيوطي / عني بتصحيحه محمد بدر الدين النعساني / دار المعرفة للطباعة والنشر / بيروت: د. ت
ج ١ ص ٢١١ .

قصـــائد

• شعر
حميد قاسم

... الى حميد سعيد

١ -
دوما
يرجع صوب الدار حزينا . . ثملا . .
والزوجة تمسك بيديه الراعشتين
وتهدهده فوق سرير النوم
وحين ينام . .
كانت تبكي
اذ تفتح اضلاعا هشة
بالمشرط . . والاظفار . .
. . .
دوما
كانت تجهش باكية
من اجل فتى . .
لا قلب له . .

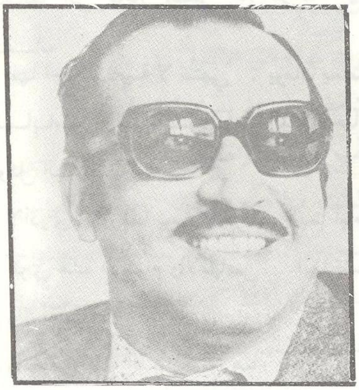
٢ -
دوما . .
كان يعود الى داره . .
مكتشفا . .
أن له قلبا هرما
تنهكه النسوة والاصحاب
دوما
في منعطف الشارع يتخلص
من قلب هرمٍ . .

٣ - الاب

منذ ليالٍ
كمْ فكَرت ان يملك قلبا . . رحبا
من اجل مصائبنا . .
قلبا . . للاحفاد وبهجتهم
للآباء . . وللتدخين . . وللنزوات
منذ ليالٍ . .
قهقه . . ماتْ .

٤ - يوما . .
ساشيخ سريعا . .
- سترينْ -
يوما
سترين الى وجهي في المرآة
سترين الى وجهٍ يتغضن . .
وجبينْ .

الفرس المحتضرة



• موفق خضر

١) اجتازت الشاحنة ذات اللون الكاكي ارضية الرصيف واهتزت فوق مركوم الحجارة والحفر الصغيرة المتخددة التي تركتها اعمال التسوية وازالة الابنية ثمة، ابنية الاسطبلات والمعالف الخاصة بالخيول والجياد ودور مربي الخيول والمسقفات الكبيرة المرتكزة على عوارض الحديد القوية . . هدرت الشاحنة بقوة وزمجرت مندفعة فوق تل من الحجارة المتشظية اعترض طريقها نحو نقطة ما في المساحة التي انكشفت متعرية للفضاء المضبب بلون رمادي مهوم . تقلقل جسد الشاحنة مرات، وظل يترنح متباطئا متهجسا طبيعة الارض المعتكرة. وكان الرجلان اللذان ظلا صامتين وممسكين بالحاجز الحديدي لحوض الشاحنة الخلفي، يتمايلان بتساوق واحد مع حركة الشاحنة بينما بدت لهما الارض المنكشفة، مثل خرائب احدثتها حركة زلزال مدمر.

٢) وقفت الشاحنة . تحرك الرجلان وقفزا بخفة الى الارض، ومدا بصريهما ـ بفعل تأثيرما ـ وجدا الفرس الهزيلة ماتزال صافنة في مكانها لا تريم . . فرساً ذات جلد احمر نبيذي مبقع بمساحات بيضاء تتخذ شكل دوائر ذات استطالات مدورة ومنحنية قرب وفوق العينين، عند الجبهة، وفي نهاية القوائم الاربع . . ومرة اخرى لاحظ الرجلان ان الفرس لم تختلج لهدير الشاحنة ولا لضوضاء العمل الدائر في المساحة المكشوفة الممتلئة باكوام الحجارة ولا لاصوات العاملين في نقل الانقاض الى مكان آخر

٣) قفقف احد الرجلين بسبب البرد المعلق في الفضاء المعتم بشفافية والمائل الى لون رمادي باهت وخفيف، وفكر: «هل تشعر الفرس بالبرد؟» . . لقد لاحظها يومين متتاليين وهي تقف وحدها في المكان نفسه دون ان تتحرك خطوة واحدة . . كان المنظر يوحي اليه بكآبة عميقة ناغزة اذ تتناثر مئات الاكوام من الحجارة وقطع الجص المفتتة والخشب المتحطم وعوارض الحديد الصدئة والسقوف المتهاوية برمتها الى الارض، واذ يرين جو شتائي يفتقر الى دفء الشمس ونورها، واذ تقف الفرس وحدها وقد عافتها بقية الخيول وتركها صاحبها . . خمن الرجل انها ربما أكلت بعض الحشائش الجافة أو بقايا الثيل الصفراء، ولذلك استطاعت ان تقف هكذا يومين متتالين . . الرجل الثاني كان بدينا بارز الجبهة غائر العينين مقطبا في لامبالاة وضجر، وبين الحين والحين كان يرفع عينيه الى البعيد ـ ضمن المساحة المتلئة بالانقاض ـ ويتأفف .

٤) بدأ الاثنان بنقل الاحجار والانقاض الى الشاحنه، وكان الصوت الاحجار وهي ترمى الى حوض الشاحنة صدى موحش، أحسا به يوقظ في نفسيهما محبة غامضة لصمت البراري المنعزلة .

٥) وفيما يشبه الانغمار في عمل ميكانيكي رتيب راحا ينقلان الانقاض واكوام الحجارة وقطع الحديد والجينكو الصدئة الى الشاحنة دون ان يغيرا شكل الحركة التي انغمرا في سورتها ولا وضع جسديهما وهما يتحركان مرة الى الارض ومرة الى الشاحنة،

وتتحرك في عينيهما - بنفس الوقت - المرئيات التي تلوح من بعيد صعودا وهبوطا، وتدريجيا بدأ لهاثهما يسمع بوضوح، ثم يمتزج متكاثفا الى بخار ابيض مع ذرات الهواء الثقل البارد الذي يتنفسانه.

- انها احجار لعينة لا تنتهي.. يومان يمضيان دون ان تنتهي اكوام البنايات.. كم تقدر الزمن الذي نحتاج اليه لنقل الاكوام التي اوكل الينا نقلها؟

- لاأدري.. ربما يومان آخران. ربما أيام عديدة.

- أترى هذه الاكوام والانقاض.. انها تشف عن رائحتهم.

- رائحة من..؟

- رائحة اولئك الذين كانوا هنا..

- لا ادري. انا لا اشم رائحة هنا.

- انت لا تعلم.. كانوا هنا يؤلفون خليطا متجانسا. كانوا اناسا لهم حياة خاصة، حياة غامضة مليئة بالمراهنات والمغامرة..

- أتقصد مربي الخيول؟

- كانوا هنا. هذه المساحة التي امام عينيك كانت تضم اسطبلات خيولهم، وبيوتهم، واحيانا مجالسهم في الليل بينما تكون الخيول مرخية اجسادها في الظلمة الخفيفة التي تنشرها سقوف الاسطبلات والبيوت الواطئة الملاصقة لها. خيولهم الملونة المتعافية والمعتنى بها حد الوله والعبادة..

- لماذا رحلوا من هنا؟

- انت لا تعلم.. كانت رائحة الخيل تملؤ الفضاء من هنا حتى تتسرب الى البيوت هناك.. اتراها، البيوت، هناك؟

- انها بيوت نظيفة.

- فعلا، ومظللة.. اما هنا، فقبل ان تتكون هذه الانقاض، كانت الاسطبلات قائمة، ولم تكن فيها سوى النهارات المرنقة بالاتفاقات والمراهنات على الخيل، والتهيئة للسباق، وليال تحوم فيها احلام من طراز خاص..

- ولكن لماذا رحلوا من هنا..؟

- لم يعودوا بخيولهم يتلاءمون مع المنطقة.. انظر.. البيوت هناك نظيفة ومختفية بين الاشجار، ولذلك انتقلوا الى مكان آخر بعيد عن الناس وعن الشوارع النظيفة..

- ان كل ذلك لا يعنيني ابدا، فليرحلوا أو فليبقوا..

- ليس الامر كذلك، فانهم رحلوا بناء على وجوب تحويل الاسطبلات الى منطقة مكشوفة للنور والهواء.. اما سمعت..؟ ان هذه المساحة من الارض ربما تتحول الى منتزه او بيوت نظيفة.

٦) كانت الشاحنة تمتلىء تدريجيا بقطع الاحجار والاخشاب المتآكلة بسبب من آثار اقدام الجيل وبعض قطع الحديد العتيق المتروك ثمة دون التفكير به او الاستفادة منه.. وكان الرجلان قد تعبا. فكرا مرة اخرى كم سيحتاجان الى وقت للانتهاء من العمل هذا اليوم فحسب، فوجدا ان عليهما ان يعملا أربع ساعات اخرى لكي ينهيا نقل الانقاض التي كلفا بنقلها في هذا اليوم. قرفصا بازاء كومة الانقاض المقابلة للفرس الهزيلة الوحيدة، واشعلا دخينتين، وانكمشا على جسديهما صامتين..

- اترى تلك الفرس؟

- لست ابالي بها..

- لقد راقبها طيلة يومين، منذ بدأنا العمل هنا.. انها فرس وحيدة وكئيبة وبليدة...

- ربما يأتي صاحبها بعد أن نغادر المكان..

- ربما يأتي فعلا، ولكنه لم يأتي منذ جئنا الى العمل. ظلت هي واقفة منكسة الرأس كأنها مندحرة في الحياة التي عاشتها، يالها من فرس وحيدة..

- مالك تتحدث عنها هكذا..؟

- لست ادري، غير انها وحيدة وهزيلة، مثلنا.. هل تبصر حالنا نحن؟ اننا نظل وحيدين مثل هذه الفرس، نسابق ساعات الزمن لنأكل ما يسد رمقنا ورمق اولادنا.. انا املك اولادا كثارا، غير اننا حينما نتعب في النهاية، نترك وحيدين مثل هذه الفرس وسط الانقاض...

- فلنحمد الله على كل حال..

- انا دائما اصلي الى الله واحمده.. أقول في ذات نفسي لك الحمد يارب.. اذ أستطيع الآن ان اعمل واجلب اللقمة الى اولادي الكثار، واقول احيانا متى يكبر هؤلاء الاولاد ليسابقوا أحسن مما كنت اسابق به الحياة.. ربما ستكون الحياة اروع بالنسبة اليهم..

- انظر.. ان الفرس تتحرك لاول مرة..

ـ ياقدرة الله. انها تتحرك فعلا. لقد راقبتها منذ يومين وهي تقف كالميتة لولا حركة بطنها الهزيلة وهي تتنفس بخور. تصور.. لقد تركها صاحبها حتما بعد ان شاخت وعجزت عن الركض في السباق.. ياقدرة الله.. انها تتحرك فعلا.. هل يمكن ان يكون مكانها هذا هو نفس المكان الذي عاشت فيه فترة من الزمن وهي محاطة بالدلال والعناية والعلف السمين؟ ربما يكون المكان الذي تقف فيه نفس مهجعها الاول عندما كانت تعود متعبة بعد اشواط السباق.. من يدري.. فربما للفرس روح تهتدي الى الوطن الذي عاشت فيه عزيزة قوية..

ـ ربما.. انظر.. انها ترفع رأسها كالمقهورة وتنظر.

ـ اني انظر.. انها بالتأكيد تمتلك روحا وذكريات.

ـ دعنا الآن.. لنعاود العمل ثانية.

٧) نهضا عن الارض. ضرب الاول احجارا بقدمه، تدحرجت الاحجار المتشظية الصغيرة وارتطمت ببعضها. ماعتم الصمت ان عاد يدف بثقل في فضاء المساحة والملأى بالانقاض وبالفوضى المنتشرة. بدآ ينقلان الحجارة بهمة ونشاط ويرميانها الى حوض الشاحنة، بينما ازداد لون الفضاء الشتائي الذي يحيط بهما ـ عتمة رمادية، واكتست المرئيات بغلالة شفيفة من ظلام نهاري ينشره الشتاء البارد فتتحول الاشياء رويدا رويدا الى صور مضببة موغلة في الهدوء الذي يشرخه صوت ارتطام الانقاض والحجارة بجسم الشاحنة..

ـ إسمع..

ـ ماذا.؟ دعنا نعمل..

ـ اسمع.. انني انصت الى صهيل مكتوم يشبه الانين الموجع.

ـ ربما ستموت..

ـ لقد ظلت واقفة يومين، ومن يدري، قد تكون هي الفرس «حميدة»، تلك الفرس الذهبية التي قرأت عنها ذات يوم. ربما جاءت منذ يومين لتموت هنا وحيدة..

ـ لتمت، ولننته من عملنا بحق الائمة.

ـ لا عليك. انني فقط انصت الى صهيلها الذي يشبه الانين..
انني اتصور كم من المرات سابقت بقية الخيول القوية فتجاوزتها بافخاذها التي تتصلب من الركض وتنتفض بحبات العرق بينما يكون عنقها منتصبا كعمود من الحرير الاحمر المشبع بالبياض.. انني اتصوركم من المرات لقحت بحصان عربي وولدت مهورا عربية حلوة، وهاهي الان تموت وحيدة وسط الانقاض..

ـ لولا حديثك عنها ما ابصرت بها وحق الائمة.. دعنا منها..

ـ انها ـ مثلما تقول ـ تتحرك مقهورة، وتريد ان تصهل..

٨) تحركت الفرس، وارتفع رأسها، واضحى في مستوى رأسي الرجلين اللذين كفا عن العمل في هذه اللحظة. حدقت الفرس امامها ونفخت مجهدة من منخريها، وبدا انها تريد فعلا ان تصهل بقوة لتلفت اليها الانظار او لتشم هواء اكثر. تحركت من موضعها عندما رفعت واحدة من قائمتيها الاماميتين، وبجهد، رفعت القائمة الاخرى ثم دفعت جسدها الاحمر الهزيل الى الامام قليلا، وصار جسدها ممدودا ومتوترا بين القوائم الاربع، كما لو انها تحاول القفز الى موضع اخر او الانطلاق في مساحات لا متناهية.. صعدت عنقها الى اعلى، وجحظت بعينيها الحمراوين، وامتلأ المكان فجأة بالصهيل، وبدأ رأسها كله ينتفض وينوس الى اعلى مرات ومرات.. والصهيل يتعالى مثل طبول تدف بقوة وصرامة وعويل. افقدها وقوفها ـ بذلك الشكل العاجز ـ عن التوازن الذي طالما احتفظ به جسدها، فبدت مثل كائن عقر فجأة في ساقيه، فتهاوت مرة واحدة، واندك الجسد بالارض الملأى بالانقاض.. كانت الفرس قد تهاوت على جانبها الايمن.. اراحت رأسها على الارض واغلقت عينيها بهدوء ودعة واستسلام، بينما ظل الرجلان يحدقان صامتين ازاءها..

ـ ألم اقل لك.؟

ـ لقد انتهت..

ـ فعلا.. ولكننا يجب ان ننتهي من عملنا بسرعة.. هيا.

ـ انني افكر متى ستنقل جثتها من هنا.. ربما سيمتلئ الجو بالنتن.

ـ دعنا.. انها واحدة من هذه الانقاض التي جئنا ننقلها الان..

٩) كانت الشاحنة الكاكية اللون قد اثقلت بالاحجار والقطع المتكسرة الاخرى التي خلفتها اعمال ازالة الاسطبلات ثمة..
وفي طريق العودة بالانقاض الى مكان اخر، لبث الرجلان يفكران كم من الوقت سيحتاجان لتنتهي فترة عملها الذي اوكل اليهما منذ يومين..

مشاحنة الصورة الدلالية العامة في قصة الفرس المحتضرة

■ باسم عبد الحميد حمودي

اخترنا للدرس قصة «الفرس المحتضرة» من مجموعة «نهار متألق» لطواعيتها التعبيرية الخاصة وقيمة الترميز فيها وقبل الدخول الى عالمها لابد من اشارة موجزة الى ان الفقيد الراحل موفق خضر قد اصدر المجاميع القصصية التالية:

ا ـ الانتظار والمطر ١٩٦٢ ب ـ مرح في فردوس صغير ١٩٦٨

جـ ـ الق مافي يدك ١٩٧٠ د ـ نهار متألق ١٩٧٤

هـ ـ اغنية الاشجار ١٩٧٧

وقد نشر الفقيد روايتين هما «المدينة تحتضن الرجال» ١٩٦٠ و«الاغتيال والغضب» ١٩٧٤ اما اول قصة له فقد نشرت في ٢٧ تموز ١٩٥٤ في جريدة انباء الساعة بعنوان «الشقية» كما يذكر د. عبدالاله احمد في «فهرست القصة العراقية» واستمر في العطاء حتى سكن القلم في اذار ١٩٨١.

واذ نتغافل عن كثير من الدراسات التي كتبت عن اعمال موفق خضر ودراساتنا عنه ونختار هذه القصة دون غيرها فذلك لمحاولتنا الاسهام في هذا الباب الذي افتتحته «الاقلام» مشكورة منذ فترة لتأشير صورة نقدية عن صورة ابداعية وللقاص قصص اخرى تحمل قيمتها الجاذبة مثل النجم ـ النافورة ـ موت احمد الصوفي ـ نهار متألق وغيرها كثير لكننا نختار «الفرس المحتضرة» لسبب ذكرناه ولاسباب مقارنة ستظهر عند المقارنة النقدية التي نبدأ بها مثيرين هذه الاسئلة:

هل يؤخذ النص القصصي بمستواه القرائي الاول؟ بمستواه ووضعه وحده بدون (سياقه) عند كاتبه، بدون تسلسله الزمني؟ ام يؤخذ ضمن شروطه التدرجية في سياق عملية التطور الخاصة بالكاتب وفي سياق النص ضمن جسم العمل الابداعي الذي بناه الكاتب؟

مجموعة اسئلة لازالت مذاهب النقد ومناهجه تثير غباراً كثيفا من النقاشات حولها ولازال الصراع بين الشكليين والاجتماعيين قائما كما لازال الصراع بين البنيويين وسواهم والبنيويين الشكليين والبنيويين الغولدمانيين قائما ايضا حول دخول هذا المدخل اوذاك بالرغم من بدء عصر ما بعد البنيوية.

من دون خوض في تفاصيل الاجابة على نقاشات من هذا النوع لابد من التأكيد هنا اننا ندرس النص ضمن مستويات واقعه فـ«الفرس المحتضرة» لموفق خضر نص قائم بذاته ضمن شروطه هو، ضمن شروط كاتبه التي قد تصح ان تكون دلالة نزوة او دلالة رمز او دلالة تأويل يهتم بالمعادل الموضوعي والذين كتبوا عن دلالة الفرس اكثر من واحد والذين وضعوا الفرس امامنا دليل شاخص زمني يؤول نحو النهاية اكثر من واحد ايضا على مستوى النص.

كتب منير امير وناجي جابر قصتهما المشتركة «الحصان الاخضر» ليجسدا الفرق بين الرمز التاريخي الشعائري وبين الواقع، فالحصان الذي غطي بالاخضر لاداء دور تمثيلي ضمن طقس ديني معين ليس هكذا على ارض الواقع، وقد وقفت دهشة الطفولة حائلا بينه وبين اداء دوره النفسي داخل عملية بناء المشهد التمثيلي بدلالته التاريخية، كما ان فرس عربة اللحوم في قصة (مدورة الطيور) لامير الحلي (التي يسهر بطلها وسط شوارع البصرة حتى الخامسة صباحا) لا تشكل دلالة حياة رغم ترميز الصباح/ مُعربة اللحوم التي تقودها الفرس (في وقتها المقرر) تمضي من المجزرة الى السوق وتعود لكن فرسها تدفع القاص الى تداعيات اخرى هي قوام «مدورة الطيور» التي لا تقف عند صورة بعينها فالفرس تذكره بفرس غني الى بهيه الذي قتله الهور ولكنه يراها قاتلته ويراها فرس رماح الذهب ثم يعافها حيث يستمر في دوامة الخراب الذي يعيشه.

ان فرس الحلي لا تمتد ابعد من مداها داخل مشهد واحد من بنيان قصته التي امتلكت انشودة شجن خاصة بها تعني الضياع ويقظة الضائع وسط تحولات الزمان في مدينة تعج بالكثير وهي لذلك تؤخذ ضمن حركة القصة العامة ولا تحتمل دلالة منفصلة عن ممارستها الدهس وحمل جثث الماشية المعدة للموائد فيما تبدو دلالة (الحصان) دلالة سيف انتقام ويد تصحح مجرى الحياة الظالم

حيث يقوم الحصان بقتل القاتل والانتقام ممن قتل والد الصبي في قصة (السيف) لعبد الاله عبد الرزاق وربما كان الحصان هو القدر الذي مارس لعبته وهرب مستسلما للبراءة التي ظهرت بصورة صبي قاده نحو الحرية.

ان حصان «السيف» يشبه في تفاصيله حصان منعم العز في قصة موسى كريدي فهو حصان مقاوم ولكن ضمن هدف واضح رغم الترميز داخل القصة لكن حصان مهدي عيسى الصقر في قصة بذات الاسم يبدو بطلا غير وحيد فالشيخ الذي يتقابل معه/ ذاك خارج السياج والشيخ وسط الحديقة يعيش ذات النهاية الحزينة فقد شاخ الاثنان وهما الان يُعاملان معاملة نفاية وجهد موفق خضر القصصي يتشابه - بشكل من الاشكال - بجهد الصقر.

الفرس لدى موفق هنا ليست الفرس الذهبية التي صورها في قصته «ساعات في حياة الفرس الذهبية» فالذي يعود لمقالة كاظم سعد الدين عن «الخيول في القصة العراقية» المنشورة في العدد الرابع من مجلة الاقلام ١٩٧٩ يجد حواراً لموفق مع كاتب المقال عن دلالة الفرس باعتبارها رمزا للانظمة وفوزها دليل امنية سوسن (المقاومة الفلسطينية) في الفوز بالمستقبل.

× ×

اننا حتى الان نسير في طريق من الرموز والاطاحة الخارجية عبر قصص اخرى متناسين - عن عمد - النص الذي امامنا الذي يبدأ بداية سردية وضعية بالشكل التالي «اجتازت الشاحنة ذات اللون الكاكي ارضية الرصيف.. الخ» لينتقل في الفقرة الثالثة الى المنولوغ والوصف، وفي الرابعة الى الوصف ثم دخول الحوار في الخامسة دخولا طويلا كشف كل اوراق القصة العامة - تقريبا - عدا دلالتها الاساسية، فقد انتهت سباقات الخيول هنا وهذه المساحة الفارغة التي ينقل منها العاملان الانقاض كانت منطقة اسطبلات قديمة لا تتلائم واشراقة الشمس والبيوت النظيفة المجاورة وهما ينقلان الانقاض فقد رحل مربو الخيول وانتهت جلساتهم وسط اسطبلاتهم هنا والحديث يدور بين الرجلين حول هذه المسألة.

في الفقرة السادسة يبدأ وصف الشاحنة وقد شارفت على الامتلاء ويبدأ الحوار حول الفرس الوحيدة الباقية منذ يومين ويقول احدهما «انها وحيدة وهزيلة مثلنا، هل تبصر حالنا نحن؟ اننا نظل وحيدين مثل هذه الفرس.. نسابق ساعات الزمن لنأكل ما يسد رمقنا ورمق اولادنا.. غير اننا حينما نتعب في النهاية نترك وحيدين مثل هذه الفرس وسط الانقاض» ولكنها ليست الدلالة النهائية (قد تذكرنا بحصان الصقر وبالشيخ)

فالفرس تقاوم وتعمل (في الفقرة السابقة) وتحاول طرد الموت والعاملان يلحظان ذلك ويقول واحد هنا «من يدري فقد تكون هي الفرس حميدة تلك الفرس الذهبية التي قرأت عنها ذات يوم» وتشير هذه الجملة الى قصة موفق الاخرى التي سبقتها في ذات المجموعة «ساعات في حياة الفرس الذهبية» وهي اشارة تنم عن إن موفقا يقدم هنا الجزء الثاني من القصة الاولى التي تنتهي بخسارة الفرس لعبتها بعد ان قتلت الطفلة وتحمل سائسها (وهاب) فقدان طفلته انتظاراً لامل ما، وهي اشارة ربما دلت على ان موفقا قد اختار موضوعا مشابها لقصة الصقر لكننا نأخذ النص القصصي بتشكيلته التي اختارها القاص رغم ادراكنا لكل هذه الاحاطات.

في الفقرة الثامنة يصف القاص نزع الفرس وسقوطها فوق الانقاض وحوار الرجلين حول النتن القادم وضرورة نقلها وفي الفقرة التاسعة التي تتحدد بالاسطر الاربعة الاخيرة يعود الى الشاحنة الكاكية اللون التي بدأ بها القصة وقد أثقلت بالانقاض واعتلاها الرجلان وهما يفكران «كم من الوقت سيحتاجان لتنتهي فترة عملهما الذي اوكل اليهما منذ يومين»

× × ×

لقد استنزف الزمن الفرس الشقراء ورماها الصحب الاول هنا كنفاية، تركوها تحتضر وحيدة وقد تبددت احلامها واحلام من يراها هكذا/ وقد استعان القاص بالعاملين لنقل التجربة الحياتية الخاصة بالفرس حيث قالا في حوارهما الكثير والذي منه:

● كانت رائحة الخيل تملؤ الفضاء من هنا حتى تتسرب الى البيوت هناك

● كانت الاسطبلات قائمة ولم تكن فيها سوى النهارات المرتفعة والتهيئة للسباق.

اما الفرس:

● فقد تركها صاحبها بعد ان شاخت وعجزت عن الركض

ولكن:

● **هل يمكن ان يكون مكانها هذا هو نفس المكان الذي عاشت فيه فترة من الزمن هنا وهي محاطة بالدلال والعناية والعلف؟ ربما يكون نفس مهجعها الاول.. من يدري فربما للفرس روح تهتدي الى الوطن الذي عاشت فيه عزيزة قوية.. انني اتصوركم من المرات سابقت بقية الخيول القوية فتجاوزتها بافخاذها التي تتصلب من الركض... انني اتصوركم من المرات لحقت بحصان عربي وولدت مهراً عربية حلوة:**

أما الآن:

● **هاهي الان تموت وحيدة وسط الانقاض**

× × ×

من الحياة (جو السباق) الى الحياة (ولادة المهر) الى الموت تلك هي الحركة التي حاول موفق رسمها بشكل ما وقد حاولت هنا اعلاه نقل الهيكل الاساس لحياة الفرس بالصورة التي ارادها القاص كاشطا عنها الاضافات الاخرى التي شكلت الابنية الخارجية للحدث لا توصل مع القارىء الى الدلالات التالية:

١ـ الفرس رمز حياة غاربة اخذت مداها

٢ـ الفرس المحتضرة صورة تعبير ية عن غدر الانسان

٣ـ الفرس انقاض حية تنتهي تدريجيا وقد حملها العاملان بعد ان شهد واحد منهم اعراسها الاول وهو ينتظر ذات مصيرها

٤ـ الفرس انسان ينتهي دون تاج عرشه وسط مملكته التي خوت وضاعت وما عليه الا الرحيل عنها محمولاً

٥ـ الفرس هي حميدة الشقراء القديمة التي انتهت حياتها بخسارتها النزال الاخير.

واذ تتداخل هذه الدلالات فان الدلالة الاساسية التي وضعها القاص امامنا هي اقتران حياة الفرس بحياة العامل الذي كان يتحدث بلسانها وعنها ويصورها لصاحبه (لنا) حيث يشير الى سباقه مع الزمن حيث يقول **«غير اننا حينما نتعب في النهاية نترك وحيدين مثل هذه الفرس وسط الانقاض»** وهو في ذلك يعبر عن واقع مضى ويضع صورة قاتمة للنهاية الاتية (بالنسبة له) دون ان ينسى خلال حديثه وضع معادلة الامل المتكونة من:

١ـ كم من المرات لقحت بحصان عربي وولدت مهراً

٢ـ ماتت وطبول الصهيل ترتفع مثل فارس يسقط سقطته الاخيرة

٣ـ استطيع الان ان اعمل واجلب اللقمة واقول احيانا متى يكبر الاولاد (المحور بالنسبة للفرس) ليسابقوا احسن مما كنت أسابقُ به الحياة... ربما ستكون الحياة اروع بالنسبة لهم.

× ×

واذ يدخل الامل وسط ذلك الاكتضاض الشديد من عتمة الخيبة التي عاشتها الفرس في اخر يومين لها نجد ان القاص قد وضع جنين الخلاف مع الصورة العامة داخلها وهو بذلك قد جادل النص من داخله وقدم لنا قصة لا تمتلك المعادل الموضوعي الذي يلوح لها من بعيد بل يشاحن دلالتها العامة.

■ اشارات

● الترقيم الموضوع لفقرات القصة جاء لضرورة نقدية

× الحصان الاخضر ـ مجموعة قصصية كتبها **ناجي جابر**/ عبدالله جواد / عبدالله حسن/ منير امير مط الامة ـ بغداد ـ ١٩٥٦

× مدورة الطيور ـ امير الحلي مط حداد ـ البصرة ١٩٧٢

× الحصان ـ مهدي عيسى الصقر ـ الاداب ١٩٧٣

× الحصان ـ موسى كريدي من مجموعة غرف نصف مضاءة/ مط دار الحرية ١٩٧٩.

× السيف ـ عبدالاله عبدالرزاق من مجموعة لاوفيليا جسد الارض مط دار الحرية ـ ١٩٧٦

× فهرست القصة العراقية ـ د. عبدالاله احمد/ مط الحرية ١٩٧٣

× في القصة العراقية ١٩٦١/ الوجه الثالث للمرآة ١٩٧٣/ رحلة مع القصة العراقية ١٩٨٠ ـ باسم عبدالحميد حمودي

كتاب العدد

الياس أبو شبكة : شعر مجهول

■ الدكتور رزوق فرج رزوق

■ تمهيد :

إلياس أبو شبكة شاعر مبدع كبير. حفلت حياته القصيرة (١٩٠٣ - ١٩٤٧) بنتاج أدبي ثر متنوع، فيه الشعر والمقالة و النقد والقصة والترجمة. وكان الشعر بين هذا النتاج أحلاه وأغلاه.

تميزت تجارب هذا الشعر في عهد «أفاعي الفردوس» و «غلواء» بحدّتها وشدتها، وفي عهد «نداء القلب» و «إلى الأبد» بصفوها وزهوها. وتميزت في العهدين بصدقها وأصالتها.

وقد أودع الشاعر نتاجه الشعري ستة من الدواوين الشعرية صدرت في حياته، هي:

١ - القيثارة، بيروت، ١٩٢٦

٢ - أفاعي الفردوس، ط ١، بيروت ، ١٩٣٨. ط ٢، بيروت، ١٩٤٨.

٣ - الألحان ومقتطفات من غلواء، ط ١، بيروت، ١٩٤١. ط ٢، بيروت، ١٩٦٣.

٤ - نداء القلب، بيروت، ١٩٤٤.

٥ - إلى الأبد، ط ١، بيروت، ١٩٤٥. ط ٢، بيروت ، ١٩٦٣.

٦ - غلواء، بيروت، ١٩٤٧.

وصدر بعد وفاته ديوان سابع، هو: « من صعيد الآلهة»، بيروت ١٩٥٩.

ولكن هذه الدواوين السبعة لم تتضمن كل شعر الشاعر، فهناك شعر مجهول نشر معظمه في الصحف والمجلات، ولم يجمع.

يتألف هذا الشعر المجهول من قصائد تنقسم إلى الأقسام الآتية :

١ - قصائد من ديوان كان قد أعدّه للنشر بعد ديوانه الأول «القيثارة»، وسمّاه «أنات الرباب». ولكنه عدل عن نشره.

٢ - قصائد وردت في رواية «ماجد ولين» للكاتب الفرنسي ألفونس كار التي ترجمها أبو شبكة إلى العربية بتصرف واختصار.

٣ - قصائد في النقد الأدبي الجادّ الهازل نشرها في مجلة «البيان» البيروتية، سنة ١٩٢٧.

٤ - قصيدة طويللا، بعنوان «المريض الصامت». نشرها سنة ١٩٢٨ وهي تروي قصة شاب عاشق يموت بداء الصدر في مدينة زحلة اللبنانية.

٥ - قصائد المناسبات. وقد عثرت على ثمان منها: اثنتين في تكريم أحمد شوقي وإلياس شبل الخوري، وست في الشؤون الاخوانية.

٦ - ثلاث قصائد عناوينها: «صوت المجد» و «صوت الشرف» و «صوت الرحمة» نشرها ضمن مقالة أدبية عنوانها «هكذا تكلموا» في مجلة الأديب اللبنانية سنة ١٩٤٢.

٧ - تسع قصائد متفرقة.

إنّ ظاهرة (الشعر المجهول) من الظواهر المعلومة عند المعنيين بأشعار الشعراء المحدثين من الدراسين والمحققين والجامعين والناشرين، فلكل شاعر منهم تقريباً، فضلاً عما نشر من شعره في دواوين ومجاميع في حياته وبعدها، شعر آخر ضائع أو مجهول أو مختف متناثر في المجلات والجرائد أو في دفاتره وأوراقه.

ومن أمثلة (الشعر المجهول) وهي كثيرة قصائد ومقطوعات كان ينشرها الشاعر أحمد شوقي في الصحف غفلاً من اسمه وأخرى كانت مطوية في الصحف والمجلات القديمة. وقد قام الدكتور محمد صبري بجمعها ونشرها في كتاب عنوانه «الشوقيات المجهولة» (القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٩٦١) وقال إنها آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها في دواوين شعره ومؤلفاته.

وللشاعر إبراهيم ناجي شعر مجهول تحدث عنه الأستاذ وديع فلسطين في ثلاثة من أجزاء مجلة «الأديب» البيروتية.(١) وكان مما قاله في مقالته الثانية إن «ديوان ناجي» الذي صدر في سلسلة «تراثنا» بالقاهرة بعناية أربعة من الفضلاء هم الشاعر أحمد رامي والشاعر صالح جودت والدكتور أحمد عبد المقصود والأستاذ محمد ناجي شقيق الشاعر «إنما هو تراث ناقص يعوزه تتميم ولا يمثل الصورة الكاملة لشاعرية ناجي الباذخة السخية المعطاء». وقال أيضاً إن الديوان المجموع جاء «أبتر كثير النقائص معيب التحقيق. فلا شعره أمكن حصره، ولا حيل بين ناجي وبين أن يدسّ عليه شعر غيره، فاختلط شعره بشعر غيره، وتغيرت علينا ملامح ناجي من خلال هٰذا الخليط العجيب».(٢)

ومن الشعراء الذين كشف الكتاب والباحثون أنّ لهم شعراً مجهولاً الشاعر اللبناني أمين نخلة. وقد نشر الأستاذ حارث طه الرواي بعض هذا الشعر المجهول، مما عثر في جرائد عراقية وسورية ولبنانية كانت تصدر في العشرينات ومما لم تتضمنه فيما بعد دواوين الشاعر المطبوعة. ومن هذا الشعر «موشح ولية الأمر» وقصيدة «ما الأرز إلا الشام» وقصيدة «لغة الأعارب». وأبدى الأستاذ الرواي رأيه في ضرورة نشر هذه القصائد في الطبعة الثانية من ديوان الشاعر «الديوان الجديد» فقال: «ومهما تكن الأسباب التي حالت بين الأستاذ نخلة وبين نشر هذه القصائد فإن بقاءها في الظل إنما يفقدها حلقة من سلسلة تطور شاعرية شاعرنا ينبغي ألا تفقد...».(٣)

ومن أمثلة الشعر الذي كان مجهولاً ومفقوداً ديوان «النزغات» للشاعر جميل صدقي الزهاوي. وقد أتيح له الظهور والطبع بفضل عناية الأستاذ هلال ناجي.

ومنه أيضا اربع عشرة قصيدة من شعر الشاعر محمد باقر الشبيبي لم ترد في ديوان شعره المكتوب بخط الشاعر محمود الحبوبي والمحفوظة صورته في مكتبة المجمع العلمي العراقي ببغداد. وقد عني بجمعها الأستاذ عبد الرزاق الهلالي.(٤)

وقد أشار الأستاذ الهلالي ايضاً إلى مالم يتضمنه ديوان الشاعر محمد رضا الشبيبي من شعر كثير، فيه مراثٍ وإخوانيات، وفيه مجموعة شعرية بعنوان «رنين على الأجداث»، تضم أربع عشرة مرثية لزوجته وكل هذا الشعر موجود لدى ابن الشاعر الأستاذ أسعد الشبيبي.(٥)

وكان آخر ماطلعت عليه من الأشعار التي لم تتضمنها دواوين أصحابها المطبوعة ماعنيت بنشره مجلة «الأقلام» الغراء من شعر الشاعر عبد الأمير الحصيري، في ملف عددها التاسع (أيلول ١٩٨٥). وقد ضمّ هذا الشعر ثمان عشرة قصيدة.[٦] وثلاثة اقتباسات من شعر الشاعر.[٧]

أما مادعاني، منذ سنين كثار، إلى تجشم عناء البحث عن أشعار أبي شبكة المجهولة، المتفرقة فهو حق صحبة أدبية بيني وبين الشاعر المبدع الراحل نشأت، وغصن الشباب وريق، أيام كتبت رسالتي «إلياس أبوشبكة وشعره» (رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث ـ الجامعة الأميركية ببيروت، ١٩٥٥).

وإني لأرجو أن يتحقق من جمعها ومما أرفقتها به من دراسة وتقديم وتعليق ما طمحت من خدمة للأدب العربي الحديث، و إغناء لتراث الشاعر، وإلقاء لمزيد من الضوء على شاعريته ومراحل تطورها. وأؤمل أن يكون لها، أو لنخبة منها، مكان الاستحسان عند المتذوقين، أن يجد فيها الدراسون والنقاد مايجلو رؤية أو يغني رأياً.

أنّات الرباب

كان أبو شبكة، بعدما أصدر ديوانه الشعري الأول «القيثارة»، عازماً على اصدار ديوان ثانٍ باسم «أنات الرباب». وقد أشارت إلى هذا الديوان مجلة «البيان» ـ وهي مجلة لبنانية كان يصدرها بطرس البستاني، حين نشرت للشاعر قصيدة عنوانها «عبرة الآباء» مصدرة بهذا التعريف: «من ديوان أنات الرباب تحت الطبع».[٨]

وأشارت إليه مجلة «المعرض» ـ وهي مجلة لبنانية كان يصدرها ميشال أبوشهلا، حين نشرت له قصيدة بعنوان «أنات الرباب» ـ وهي القصيدة التي نشرت فيها بعد منقحة في ديوان الشاعر «نداء القلب» بعنوان جديد، هو «الاناء»[٩] ـ قائلة في تقديمها: «عنوان المقدمة الشعرية التي وضعها شاعر البائسين إلياس أبو شبكة لديوانه الغني الجديد (أنات الرباب) الماثل للطبع في مطبعة صادر وهو الزفرة الثانية من ذلك العنصر العذب».[١٠]

إلا أن هذا الديوان لم يصدر. ويبدو أن الشاعر عدل عن نشره، إذ لم يعد يرضيه، وهو يتطور وينضج، مانظمه من شعر صباه.

إن هذا الديوان الذي لم يتح له حظ الصدور يمثل المرحلة الثانية من مراحل تطور شاعرية أبي شبكة.

وجلّ ما كان متوقعاً أن يضمه من قصائد منشور في جريدة «البيان» في السنين ١٩٢٦ ـ ١٩٢٩، ثم في مجلة «المعرض» في الفترة الزمنية نفسها.

ومن هذه القصائد: «عبرة الآباء» و«من جوسلين إلى أخته ـ كتاب أول ـ عن لامارتين» و«زفرة!» و«الجواهر» و«أباطيل جهودك» و«خيانة!» و«أغنية الراعية الراقدة» و«تذكارات والآم» و«سكت البريء» و«الاعتراف» و«فقيرة في عيد الميلاد» و«نشيد الهيولي» و «لقد قسم الله الحظوظ» و«أنات الرباب» و«الجبل المريض ـ لامال ولا رجال» و«أمام رسم والدي» و«بائع الدموع».[١١]

إن لهذا الديوان علاقة نسب وثيقة بـ «القيثارة» ديوان الشاعر الأول الذي صدر سنة ١٩٢٦.

كان في «القيثارة» كثير من الألحان الجائشة المضطربة، وقد آن لهذه الألحان أن تهدأ قليلاً فتغدو أنّات وانية في رباب عاشق عرف الحب وعذابه وآن له أن يستريح.

نسمع هذه الأنّات في قصيدة «زفرة!» ونرى قلباً يابساً نأت الأيام بغرامه الناضر القديم وأبقت له ذكرياته الشجية.

ويطرق سمعنا العتاب المر والتقريع العنيف في قصيدة «خيانة!»

إن شاعر «أنات الرباب» مازال خصم المكاسب والمفاخر الأرضية فهو لا يرى الخلود إلا للنفس التي تتفتح زهرات خلد في جنان الخالدين.

ومازال رومانسي النزعة يلوذ بالطبيعة عن المدينة والآتها وزحامها، وبالوحدة لينأى عن الناس المزعجين، فتراه في «أغنية الراعية الراقدة» يروي خبر راعية تهوى نعجة نافرة جاحدة، و لاتبالي بلوم الناس الذين يزينون لها أن تعشق فتى من نوابغ الانس «له جمال الفل والياسمين».

ومازال ناقماً على الأشرار من الناس، يهاجمهم في قصائد عديدة؛ منها:

«كل هذا لأنني لم أمالق» و«سكت البريء».[١٢]

وفيما يأتي ثمان من قصائد هذا الديوان:

زفرة ! [١٣]

أنتِ تحيين كالسنين الدوارسْ في زوايا تذكاري الطوّافِ
وعلى ثغرك الجميل يلامسْ ببقايا حنينه الشفّافِ
مهجتي والهوى وقلبي اليابسْ

تلك جنّية المياهِ العِذابِ تهمس اليوم في فؤادي الساكنْ
يوم كانت تجيد لحن الشبابِ كان عود الغرامِ حياً ولكنْ
حطمت عودها رياح الشبابِ

خيانة ! [١٤]

«إلى تلك الفتاة»

كنت تسقينه الخيانة صرفاً يوم روّاك من دماه النديه
يوم كانت تشقى نفوس العذارى بين شدق المجاعة الكونيه
كان جفناك ينشران الدنايا ويذوبان في خصال دنيه
يوم كانت عيون غيرك تحنو في سراج تشعّ فيه المنيه
خنته يوم كنت ياهند عذرا ء فكيف الوفا وأنت بغيه
إنْ يك الطهر والهوى من ضحايا ك فلا بأس أن أكون ضحيه

سر العذاب العيون [١٥]

رأيتُ فيكَ نحولاً من الغرام يشفُّ
جنح العذاب عليه في كل حين يرفُّ

رأيتُ فيكَ ذهولا لله هذا الذهولْ
أأنت مثلي شقي وعاشق متبولْ

ذقت الغرام فتياً حتى عرفت الغراما
لإن تبيتَ صبّاً عرفته إلما ما

رأيتُ فيك ذبولاً عن الهيام ينمُّ
الحزن يسبح فيه كأنه يستحمُّ
هل لوّعتكَ فتاةٌ لها السلاح جفونُ
إنْ كنت تهوى عيوناً سر العذاب العيونُ

○ تذكرات وآلام(١٦)

في ذمة الماضي انطوت ساعات أحلامي العذابْ
أيام لاهمّ سوى همّ المعلم والكتابْ
أيام كان أبي الشباب وكنت نوراً للشبابْ
أيام حلمي لم يكن الّا شعاعاً من شهابْ
إن أنسَ لا أنسَ الهضاب، وما على تلك الهضابْ
والشمس توشك أن تغيب ويعلن الجرس الغيابْ
وأبي على صخر يحدّق في عشية صيف آبْ
في ماتراه كان يفكر وهو ينظر في الضبابْ؟(١٧)

*

لم أنس أترابي الألى كانوا وكنت لهم مداما
إن جئتهم متبسماً القى ارتياحاً وابتساما(١٨)
وإذا غضبت تشاوروا فيما يعيد لي السلاما
عبث الشباب بهم، فغيّرَ خلقهم عاماً فعاما
إن الشباب ملاعب الأيام فاحذرْ أن تضاما
في ذمة القبر القصيّ حشاشة ذابت هياما
خَفَقتْ اليها في التراب يتيمة بين اليتامى
هي نفسيَ الثكلى وقد صلّى العذاب لها وصاما

*

أمي وقد وجد الضنى في مقلتيها مدخلهْ
ترثي الحياة كأنها من نصف شهر أرملهْ
كم مرة نظرت اليّ، فتمتمتْ: ماأجملهْ!
لو كنت أقرأ من خلال عيونه مستقبلهْ
أنا في سبيل لا أكاد اليوم أدرك أولهْ
يا أم رفقاً واصبري لابد لي أن اكملهْ
أنجزت مرحلة الشقا وعليّ أيضاً مرحلهْ
حمل المسيح صليبه حتى أعالي الجلجلهْ

أمام رسم والدي [19]

أمام رسمك أذري دمع مشتاقِ   ياوالداً غاب عني عند إشراقي [20]
أتيت أسمعك الأنّات من كبد   نيرانها جمدت في غلف آماقي
أصخْ فمسمع أهلي نابه صممٌ   لم يبق زاوية فيه لميثاقَ
لم يبق غيرك لي من سامع فأنا   ألقى بسمع الردى إصغاء مصداقِ
تركت لي ثروة لايستهان بها   جنيتها بين أتعاب وإرهاقِ
لماشببت فدبَّ الجهل في كبدي   أنفقتها بين أقداح وعشاقِ
واليوم أبحث عنها في مخيلتي   فلا ألامس منها غير أوراقِ
صحائف بدمي غذّيت أسطرها   ولم تغذّ بغير الدمع أحداقي.
قد كان لي باقياً روح ضننت به   فأقبل الحب واستولى على الباقي
وأوصد الحظ في وجهي مغانيه   فارتدَّ عن بابها بؤسي وإخفاقي
لكنني لم ألطخ بالقذى شرفي   ولم أزل رافعاً نفسي وأخلاقي
تمرُّ عاصفة في إثر عاصفة   فلا تهزهز مني غير إشفاقي
لم تغوني رتب يشرى الضمير بها   في موطن يشتريه بعض إملاقِ
لذا تراني مقلاً نفس مضطهد   تناوبتها الليالي بين أشداقِ
علّمتني أنْ أقول الصدق في زمن   لم يبق للصدق فيه بعض أرماقِ
فمال عني الورى والحب أنكرني   وأورق الكذب حولي أيّ إيراقِ
لم يبق لي ياأبي مما أعيش به   إلا بقيةُ أوهام وأشواقِ
بقيةِ أورثتني ألف سخرية   وألف إقلاقة من ألف مقلاقِ
هم يدّعون الوفا والكذبُ ديدنهم   وفي قلوبهمُ أرواح مُراقَ

إنّ النفوس اللواتي رابهنّ دمي   جهلن نفسي ولم يسبرن أعماقي

بائع الدموع [21]

هجرتْني وأعرضتْ عن هوايا   فهي خداعة تحب سوايا
عندما أصبحت جيوبي صفراً   صغرت من خيالها مقلتايا
لم أصدّق إذ قال أمس صديقي   لا تثق بالذي تقول الصبايا
لم أصدّق حتى اختبرت بنفسي   كل ماقاله صديقي أمسِ

هجرتني وأعرضت عن هيامي   حين لم يبق لي سوى الآمي
حين لم يبق لي سوى نغمات   والهوى لايميل للأنغامِ

حين لم يبـق في جيـبوبـيَ إلا   ورقـات مرّت بها أقـلامـي
حين لم يبـق في فؤادي ورأسـي   من شبـابـي إلا بقـيـة حسّ

هجـرتـني، وعـنـدمـا هجـرتـني   خلت أن الحـيـاة قد أنـكـرتـني
كنـت إذا ذاك جاهـلاً قدر نفـسـي   جاهـلاً أنهـا فتـاة وأني...
فنثـرت الـدمـوع أبـكـي زمـانـاً   لم يكـن فيـه مسرب للتـجـني
وتخـذت الحـدائـق الخضـر حبسي   ساقـيـاً بالـدمـوع ازهـار يأسـي

مرَّ عهـد فأشـرقـت أزهـاري   من عفـاف كانـفس الأطـهـارِ
فملأت الـسـلال منهـا وطـوّفـت   أنـادي بها مع الـتـجـارِ
و ورائـي مواكـب الـنـحـل تنسلّ   كإيـماضـة من الأوكـارِ
صحـت: من يشـتري أزاهـير عرسٍ   كل خمس أبـيـعـهـنّ بفـلسِ

فاشـرأبّـتْ من الـكـوى الاعـنـاقُ   واذابـت بريـقـهـا الاحـداقُ
واسـتـفـاقـت من نومـهـن الـعـذارى   حائـرات والـعـاشـقـون استفـاقـوا
الخـليّـون أوأمـاؤا بيـديهـم   وبطـرف الـلواحـظ الـعـشـاقُ
فخـفـفـت الخطـا بأزهـار غرسـي   ونـثـرت الـضـمّـات فوق الـدمـقـسِ

واذا بي أبـصـرت من هجـرتـني   تركـت خدرهـا لتـبـتـاع مني
فنـشـرت الأزهـارِ بين يديهـا   فاشـترت ضمـة ومـا عرفـتـني
ثم قالـت وفي الـعـيـون ازدراء: أعطـني زهـرة تضـارع حسـني
زهـرة إن تبـسـمـتْ فوق رأسـي   لايـغـيـب ابـتـسـامـهـا نور شمـسـي

عنـد هذا ثار الابـاء بصـدري   واسـتـفـاق المـاضي كأشبـاح ذعـرِ
ففـقـدت الهـدى وصحت غضـوبـاً:   يابـنـة الـبـغـي لست بائـع زهـرِ
أنـا ذاك الـذي خدعـت هواهِ   يوم لم يبـق عنـده غير شعـرِ
يوم لم يبـق عنـده غير بؤسِ   من غنـاء وغـير عزة نفسِ

زهـراتـي ليـست بنـات الـربـيـعِ   يابـنـة الـعـار والـغـرامِ الـفظـيـع
زهـراتـي لم أجْنِهـا لبـغـيّ   قد أبـاحـت جمالهـا للجـمـيـعِ
فهـي من مهـجـتي بقـايـا دمـاء   وهـي في مقـلتي بقـايـا دمـوعٍ
هذه قصـة جرت لي أمس   في ليـالي الأسـى وقبـل الـتـأسـي

لقد قسم الله الحظوظ. . . .[٢٢]

يعيبونني كفراً وما اعرف الكفرا ويلبسني الحساد من ضغنهم طمرا
وذنبي اني ارفع النفس عزة واحوي لساناً يعشق المنطق الحرا
ويبهتني الباغون في كل سانح ويخشون ميزاني فيلحونني سرا
وأفخر أنَّ الغيب ماجسَّ منطقي اذا بهت اللاحون كذَّبتهم جهرا
ورب خسيس لي عليه كرامة تحيَّف مني وهو دون الورى قدرا
كأن بعينيه تثور حزازة وفي ماضغيه تفجر امرأةً عرّى
وأغربُ من ذا أنه ليس واجداً لشتمي اسباباً فتلقي له عذرا
إذا ما سألناه أشاح بوجهه ورفرف عيناً خالفت عينه الاخرى
ورب فتاة حرة قد لبستها فكانت عزائي دون أهل الورى طرا
فقام علي القائمون وأتهموا وقلبي على الاتهام لايعدم الصبرا[٢٣]

×

وقال مجوسي الدين: هذي جناية وأهلي قالوا: هذه نقمة كبرى
يحب فتاة جيبها مثل جيبه ويصدف عن اخرى تعدُّ له مهرا
فقلت لهم خلوا الملامة واعدلوا فقلبي وقف لايباع ولايشرى
لقد قسم الله الحظوظ بحكمه فملّكني قلباً، وملّكهم فكرا
ألا إنّ لي قلباً على الفكر سيداً فلا تعذلوه إنه بالعلى أحرى
هو ابن سماء أمطرتني مع الهوى شعوراً، وهذا أمطر الأدمع الحرى[٢٤]
فلولا الحمى[٢٥] ماكنت والله سيداً ولولا فؤادي ماملأت الورى شعرا
الا رب بيت صغته في تألمي وفقري أنساني التألم والفقرا

×

سلوا الأسود العبسي عن بنت مالك فلولا الهوى ماجرّد السيف أوكرّا
سلوا عروة عن يوم عفراء واسمعوا فلولا هوى عفراء مامات في عفرا
سلوا عن هيام الأخيلية قيسها وعن دمعه في القفركم بلل القفرا
سلوهم جمعياً يوم هاموا وتيموا فهل سخروا الاكباد أن تعشق التبرا

الجيل المريض[٢٦]

لامال و لارجال

لبنان يافخر الجبالِ يابدر هاتيك الليالي
فخر الأنام بحاضر وفخرت بالعصر الخوالي
حلم مضى! إنّ الرجال اليوم هم غير الرجالِ
تلك العروبة قرّحت بدماك في جثث بوالِ
ذل السؤال علا جبينك آه من ذل السؤالِ!
زأرات صدرك ياأليف الداء أخفتها السعالُ
رئتان متعبتان، لاجهد هناك، ولانضالُ

×

كرة تقاذفك الخطوب والعار والضعف المريبُ
أشقى بنيك الصادقونَ وأسعدُ الخلقِ الكذوبُ
أما الذي حمل الخصاصةَ في جنانك فالأديبُ
ويل الأديب! فإنه عيسى وأنت له صليبُ
أصعدت جلجلة الشقاء وآذن الموت القريبُ
إن رحت أسديك النصحية قلت لي: هذا خيالُ
أوقدت عقلك للهداية، قدتَ قلبي للضلال

×

أُرقدت لكن لم تنمْ أينام من خشي العدمْ
وشعرت بالداء الاليم فخفت عاقبة الألمْ
عين المريض تنام لوم الحارسين على الغنمْ!
لكن عين الذئب ترصد بين أدغال القممْ!
أما الذئاب فراضت السهر الطويل وأنت لمْ...

×

نم ياحبيب القلب نمْ فالنوم للمرضى حلالُ
لامال تستشفي به عما أصبت ولارجالُ!

ماجد ولين

من الروايات التي ترجمها الياس أبو شبكة عن الفرنسية بتصرف رواية عنوانها - كما ورد على صفحة الغلاف - «ماجد ولين أو تحت ظلال الزيزفون - رواية تمثيلية غرامية اجتماعية ذات خمسة فصول بقلم ابي شبكة - وهي خلاصة رواية قصصية وضعها الكاتب الا فرنسي الشهير الفونس كار - نقلها إلى اللغة العربية السيد مصطفى لطفي المنفلوطي».

اصدرت هذه الرواية مكتبة توفيق في بيروت، وطبعتها في مطابع فوزما وهي تقع في ٦٨ صفحة متوسطة. ولم يرد في الطبعة ذكر سنة الطبع. ولم يرد ايضا في المراجع التي ذكرت مؤلفات الشاعر مرتبةً حسب تسلسل تواريخ طبعها. الا أن هذه المراجع ذكرت رواية ماجد ولين بعد «سقوط ملاك» المطبوعة سنة ١٩٢٧ وقبل «تاريخ نابليون» المطبوع سنة ١٩٢٩. فيمكن القول ان رواية ماجد ولين طبعت في احدى السنوات الثلاث ١٩٢٧، ١٩٢٨، ١٩٢٩.
في هذه الرواية يرد بعض حوار أشخاصها منظوماً. وهي ظاهرة كانت مألوفة في الروايات المؤلفة والمترجمة آنذاك.
ويتألف من

١ - قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات. مطلعها:
ماكان شاهد حبنا الأبدي الا الطيور وزقة الجلدِ

٢ - قصيدة مؤلفة من أربعة وعشرين بيتاً. مطلعها:
اسجدي لله يانفسي فقد وافى المغيب

٣ - قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات. مطلعها:
انظروه تروا خيالي فيه شفّه سقمه فصار شبيهي

٤ - ثلاثة أبيات. أولها:
في ذمة الله القوي القدير هذا الفقير البائس المستجير

٥ - قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات. مطلعها:
أي رشد يرجونه من فتاة مالها غير حبها في الحياة

٦ ـ ستة أبيات . أولها:

أجـل أنـا لستيفن مابقي الدهر   فلا مبـدئي نكرولا شيمتي كفر

٧ ـ ستة أبيات أولها:

أشهـود ماضيَّ الجميـل تكلمي   فأمـام عينك ذاب قلبي في دمي

٨ ـ ستة أبيات أولها:

هو حكم ماضٍ كحكم الفرند   أوقف القلب والهوى عند حدِّ

٩ ـ قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات . مطلعها:

اذهـبي اذهبي فما انـا حاقـدْ   أن أسمى من أن اكـون مراودْ

١٠ ـ قصيدة مؤلفة من أحد عشر بيتاً . مطلعها

مالحبي الـذي استبـد ومـالي   انـا في الحـب ميت الآمـالِ

١١ ـ ثمانية أبيات . أولها:

هي الحيـاة فلا نلقي أمـانينا   حتى نمـزقهـا ظلماً بأيـدينا

١٢ ـ قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات . مطلعها:

محا الموت آثار التسامح عن خدكْ   فيـاليت شعـري ماصيري من بعدكْ

×

الفصل الاول ـ المشهد الخامس ـ استيفن وحده:

ماكـان شاهـد حبنـا الابـدي   الا الطيـور وزرقـة الجـلدِ
هل خمرة الاحـلام تسـكـرني   أم انـي في جنـة الخـلدِ
أصبحت والسـاعـات تبسم لي   والحـب والآمـال بين يدي
والطـير تطـربني، فأطـر بها   بنشـائـد من شعـري الغـردِ
والـزيـزفون يميـل معطفـه   ويفيـح عطـر الحب في كبـدي
ونـواظـر الأزهـار ترمـقـني   بلواحـظ من سحـرهـا الأبدي
يامجـدلـين بنـيـت في أمـلي   عشـاً لسـرب بلابـل جددِ
ستظـلّ تنشـدني أغـانيهـا   وأظـل أنشـدهـا الى الأبـدِ
إني فتـى مازال يقـذف بي   موج الحيـاة وسـاعـد الأمـدِ
ماقـال لي حظ أسـائلـه: ماذا يخبئـه الهـوى لغـدي

الفصل الاول ـ المنظر الثانى ـ المشهد الاول ـ مجدولين «تنشد»:

اسـجـدي لله يانـفسي فقـد وافى المغيبْ
واسـتريحي من عنـاء الفكـر فالفكر رهيبْ
واسـتري الآلام حيناً ـ بابتسامات الحبيبْ
فغـداً ترجـع آلامـك والآتـي قريـبْ

*

هو ذا الفـلاح قد عاد من الحقـل الجميـلْ
في يديـه المنجـل الحاصد والرفش الطويلْ
وعلى اكتـافـه حمل من القمـح ثقيـلْ
فهـو (تعبـان) وفي عينيـه آثـارُاللهيبْ
اسـجـدي لله يانـفسي فقـد وافى المغيبْ

*

اسـتريحـي فترة قرب ميـاه الجـدولِ
وانظـري المـاعز يرتـاح بسفح الجبـلِ
والقطيـع الشـارد الهـائم مثل الابـلِ
انظريـه تائهاً كالفكر في الوقت العصيبْ
اسـجـدي لله يانـفسي فقـد وافى المغيبْ

*

اسجدي لله واسـلي ـ فترة ذكرى العذابْ
قبلما تزحف في الـوديـان أشباح الضبابْ
واستعيـدي ذكـريـات ـ لأويقـات عذابْ
لم يكن ماضيـك كالحـاضـر دمعاً ونحيبْ
اسـجـدي لله يانـفسي فقـد وافى المغيبْ

*

اسمعي الأجـراس من قبة دير الراهباتْ
حمل الـوادي صداهـا للنفوس الزاهداتْ
فهي أنّـات صدور وبـقـايـا زفـراتْ
صعّدتها بائسات الـدير قدام الصليبْ
اسـجـدي لله يانـفسي فقـد وافى المغيبْ

الفصل الاول ـ استيفن «يقف ويجعل ينشد» :

انظـروه تروا خيـاليَ فيـه ... شَفّـه سقمـه فصار شبيهـي
رشأ حسنـه يضاعـف حبي ... ألعذارى في فجرهـا ترويـه
فإذا ما النجـوم أبدت شعاعـاً ... فشعـاع من حسنـه يخفيـه
وإذا ما الصبـا أذاعـت حديثـاً ... فالصَّبـا في حديثهـا تعنيـه
كم سهـرت الظـلام أرعـى هواه ... وأنـا شاخص بمرشـف فيـه
فكأني عبـد أودّ رضـاه ... وأنـا فاعـل بما يرضيـه
ومـراراً لزمـت غرفـة يأسـي ... أنظـم الشعـر والهوى يمليـه
غرفـة الحـزن أنـت تحويـن صدراً ... كل مافي الوجـود لايحويـه
ياغـزالاً أويـت قلبـيَ رفـقـاً ... صار مَيْتـاً ذاك الـذي تأويـه
إنْ تكـن تستـحـلّ قتـل فؤادي ... ليس في الحـب غيره تشتريـه

ص ١٤ ـ ١٥

الفصل الثاني ـ المشهد الاول ـ الفقير «ينشد تحت النافذة» :

في ذمـة الله القـوي القـديـرْ ... هذا الفـقـير البـائس المستجـيرْ
يرى الـدجـى ينسـج في صدره ... خيـوط أكفـان لقـلـب كسـيرْ
حنّـوا عليـه وارحمـوا فقـره ... في ذمـة الخـالـق هذا الفـقـيرْ

ص ٢٥

الفصل الثاني ـ المشهد الثالث ـ مجدولين «وحدها» :

أيّ رشـد يرجـونـه من فتـاةٍ ... ماهـا غيرحبهـا في الحيـاةِ
هل ضلالاً حملت بين ضلوعـي ... فاستـحـلّوا بحكـمهـم عثـراتي
ياهـيـامـاً أسكـنـتـه في فؤادي ... انـت فوق العـذّال والعـاذلاتِ
انـت فوق القـانـون إنْ جار حتـماً ... انت فوق الشـرائـع الفـاسـداتِ
ما رأيـت الرشـاد إلا بحبـي ... فرشـادي من نجمـه النـيراتِ
رغـب القـلـب أن يذوب هيـامـاً ... فدعـوه مقـدس الرغـبـاتِ
لاتحـولـوا دوني ودون حبيـبـي ... أنـا للحـب قد رفـعـت صلاتـي
فحـبيـبـي هو المنـى وفـؤادي ... ذائـب في عيـونـه الشـاعـراتِ
ليس للمال قوة أصطـفـيـهـا ... إنـه زائـل مع الـزائـلاتِ
إنّ نفـسـي والخـلد من صنعـة ... الله فلا تفـتـكـوا بمعـتـقـداتي

الفصل الثاني ـ المشهد الرابع ـ مجد ولين «وحدها» :

أجـل انـا لاستـفـين مابقي الـدهـرُ ... فلا مبـدئـي نكـر ولا شيـمـتي كفـرُ
سأتبـع حبي حيـث قلبـي يدلّـني ... وأثبـت حتى ينقضي ذلـك العمـرُ
قرأت بعـينـيـه عواطـف نفسـه ... فذاب لها كبـدي وحـنّ لها الـصـدرُ
فما في العـلى خلق شريـف كخلقـه ... ومـا عنـده قدر كما عنـده قدرُ

حنوت عليه من فؤاد مذوّب ... وقد أحرقت جفنيه أدمعه الحمرُ
فقال: رِدِي من مهجتي مورد الهوى ... فشغرك طهر ذائب ودمي طهرُ

ص ٣٦

الفصل الثالث ـ المشهد الاول ـ استيفن «وحده»:

أشهودَ ماضيَّ الجميل تكلمي ... فأمام عينك ذاب قلبي في دمي
هل طارىء أخنى عليك؟ فانني ... أجد النسيم يئن أنة مكلمِ
والزيزفون ينوح نوح حمائم ... والزهر يضمر لوعة في البرعمِ
والطير صامتة فلا أثر لها ... بين الغصون وتحت هذا السلمِ
ياجدلين، هل العهود تبدلت ... فوقعت في قلب لغيري مغرمِ
وخدعت خدعة من يميل الى الغنى ... فطعنت أكباد الهوى بالدرهمِ

ص ٤٠

الفصل الثالث ـ المشهد الخامس ـ مجدولين «تدخل»:

هو حكم ماضٍ كحكم الفرندِ ... أوقف القلب والهوى عند حدِّ
أنا للدهر عبدة وفؤادي ... نازل عند شرعه كالعبدِ
لست أهوى (ادوار) لكنّ حكماً ... صدر اليوم ماله من مردِّ
والدي شاء أن أخون حبيبي ... فتقبلتُ أمره رغم جهدي
لِمْ ترى آثر الآله شقائي ... وبلائي بوالد مستبدِّ
ليتني متُّ قبل نكث عهودي ... ليت ربي أماتني في مهدي

الفصل الثالث ـ المشهد السادس ـ استيفن:

اذهبي! اذهبي! فما انا حاقدُ ... أنا اسمي من أن اكون مراودْ
غركِ المال فارتميت لديه ... إنَ في المال قاهرا للمعاندْ
ارتمي اليوم بين أذرع غيري ... فغداً تيأسين والله شاهدْ
زيّني الجيد بالحلى ونامي ... في فراش الغنى وفوق الوسائدْ
هم يبيعون منك قلباً ونفساً ... فتبيعين واحداً بعد واحدْ
هكذا اليوم والنضار قيود ... يصبح العرض سلعة للمزايدْ
اذهبي! اذهبي! مع المال سكرى ... وأميتي نفسي وقلبي الواجدْ
ليس ياجد ولين ذنبك هذا ... إنَّ ماتفعلين ذنب الوالدْ
أنا أدرى منهم بنفسك لكنْ ... هو دهر والدهر لابد جاحدْ
عبث الجهد بي فأثمر تعسي ... بالقلب الشباب مما يكابدْ

ص ٤٦ ـ ٤٧

الفصل الرابع ـ المشهد الثالث ـ استيفن :

مالحبي الذي استبد ومالي ... أنا في الحب ميت الآمال
ذلك الحب كان بالامس بدراً ... فغداً اليوم ناقصاً كالهلال
ذلك الحب كان رسماً شريفاً ... فغدا اليوم سلعة الدلّال
يالحبي كيف استبد وأذرى ... بحياتي ومد معي المطال
ماكفاها أني هزيل ولكنْ ... سمرّت نعلها وداست هزالي
بنت حواء إنّ قلبك صخر ... كيف عدّوك من ذوات الدلال
لو حباك السلطان ربك يوماً ... لاستحلّيت مصرعاً للرجال
ياصديقي خذ الرباب وأنشدْ: ... «كل حي مصيره للزوال»
فانا راحل عن الكون علّي ... أجد المكر نائياً في ارتحالي
ياصديقي ماضيَّ كان جميلاً ... فاستبد الهوى بذاك الجمال
أطرب الحب كي يكفّن ماضيه ... بثوب من جنسه غير بال

ص ٥٧ ـ ٥٨

الفصل الرابع ـ المنظر الثاني ـ المشهد الثالث ـ استيفن «وحده» :

هي الحياة فلا نلقى امانينا ... حتى نمزقها ظلماً بأيدينا
تبدو السعادة حيناً في شواطئها ... وفوق أمواهها يطفو الشقاحينا
الحب يسكب في أحداقها دمه ... ويشرب الدم صرفاً من مآقينا
حذار أنْ تستقي من ماء جدوله ... ففي جداوله سم ينادينا
هي الحياة تغنينا فننشدها ... ولانرى عذرها مستحكماً فينا
نخالها في ابتداء العمر زنبقة ... حتى تفوح فلا تبقي الرياحينا
الزهر والماء والافراح باقية ... وعاليات المباني من مغانينا
لكن أعمارنا يمضي الفناء بها ... وليس يترك آثاراً تنادينا

ص ٦١

الفصل الخامس ـ المنظر الثاني ـ استيفن «يدخل مبعثر الشعر مشعثه وفي يده رفش» :

محا الموت آثار التسامح عن خدكْ ... فياليت شعري مامصيري من بعدكْ
أرى عظة في رهبة الصمت والردى ... وموعظة أسمى وأبلغ في لحدكْ
أذاب عليك الفجر أطهر حبه ... وقد أخذ الطهر المذوّب من كبدكْ
وأنشدت الاطيار ألحان يأسها ... ألم تستعرْ لحن التعاسة من عندكْ
دعيني أبللْ بالنجيع محاجري ... وأنثره من بعدما كان في عقدكْ
وأسمعك قبل الموت لحني فإنني ... سأمزج بعد اليوم وردي في وردكْ
عهدتك لاتنأين عني فما الذي ... أثار براكين الحمام على عهدكْ
هبيني من عينيك آخر لحظة ... فوجدك من وجدي ووجدي من وجدكْ

ألم يكفني همٌّ حملت ثقاله فأحمل فوق الهمّ حزناً على بعدك
أجل سيضمُّ الترب قلبي فإنّ لي سرائر أبديها لقلبك في لحدك

ص ٦٧

أقول: إن مايتبادر إلى ذهن قارىء هذه المنظومات التي تضمنتها تمثيلية «ماجد ولين» هو أنها جزء من حوار التمثيلية ترجمه أبوشبكة عن الفرنسية ونظمه شعراً عربياً. إلا أن الأمر ليس كما يبدو؛ فإنّ «ماجد ولين» أبي شبكة تمثيلية مختصرة من الأصل الروائي الفرنسي، وإنّ إمعان النظر في هذه المنظومات يبين أنها تنتمي إلى شعر أبي شبكة أكثر مما تنتمي إلى الحوار، ففيها الكثير من مضامين شعر الشاعر وسماته في عهد الشباب، في مرحلة ديوانه الأول «القيثارة» [٢٧] بل إننا نجد واحدة من هذه المنظومات بكاملها في «القيثارة». هذه المنظومة هي التي تبدأ في «ماجد ولين» بالبيت:

انظروه تروا خيالي فيه شفه سقمه فصار شبيهي

وترد في القيثارة» معنونة بهذا العنوان «القلب لايشرى» [٢٨] قد أوردت بعد هذا التعليق صورة لنصها الوارد في «القيثارة».

وهناك قصيدة ثانية تكرر ورودها في «ماجد ولين»: وديوان ثانٍ لأبي شبكة. وهي قصيدة جيدة تعد من خيرة شعر الشاعر في شبابه، مطلعها:

اسجدي لله يانفسي فقد وافى المغيب

وقد أوردها الشاعر بعد «ماجد ولين» مختصرة ومنقحة في ديوانه الثاني «الألحان ومقتطفات من غلواء» (الذي صدر سنة ١٩٤١) تحت عنوان «صلاة المغيب» [٢٩].

فهم الذين يقدسون قديمهم لايتركون الرثَّ من ابراده [٣٠]
لايفتأون يرددون بجهلهم ماتنتن الآذان من ترداده
اين الأولى رفعوا اريكة عزه وبنوا مغاني المجد فوق نجاده
الجالسون على عروش جلاله والمالكون على ذرى اطواده
اللابسون بسطوه أبراده والمضرمون البأس في اجناده
ذهبوا وقد بذروا سنابل زرعهم فتسارعت غربانا لحصاده
في ١ ايار سنة ١٩٢٥

القلب لايشرى

أنظروه ترَوا خيالي فيه — شفَّهُ سقمهُ فصار شبيهي
رشأ حسنه يضاعف حبي — ألعذارى في فجرها ترويه
فاذا ما النجوم أبدت شعاعاً — فشعاعٌ من حسنه يخفيه
واذا ما الصبا اذاعت حديثاً — فالصبا في حديثها تعنيه
كم سهرت الظلام ارعى هواه — وانا شاخصٌ بمرشف فيه
فكأني عبدٌ أودُّ رضاه — وانا فاعلٌ بما يُرضيهِ
ومراراً لزمتُ غرفة يأسي — انظم الشعر والهوى يمليهِ
غرفة الحزن انت تحوين صدرا — كل ما في الوجود لا يحويه
ياغزالاً أويت قلبي، رفقاً — صار ميتاً ذاك الذي تأويه
إن تكن تستحل قتل فؤادي — ليس في الحب غيرهُ تشتريه

في ٧ تشرين ٢ سنة ١٩٢٢

الفندق الأدبي

في سنة ١٩٢٧، في العدد ٢٢٨ من مجلة «البيان» البيروتية، بدأ أبو شبكة نشر سلسلة من القصائد في نقد طائفة من أدباء لبنان وشعرائه واثنين من شعراء المهجر وشاعر عراقي، وجعل عنوان هذه السلسلة «الفندق الأدبي».

كان إقدام أديب شاب وشاعر ناشىء على نقد جمع من أدباء بلده وشعرائه ممن رسخت أقدامهم في ميادين الشعر والنثر عملاً متسماً بالجرأة. ولئن أفسحت المجلة له من صفحاتها مكاناً ليقيم فيه فندقه لقد حصنت نفسها فنشرت القصيدة الأولى من قصائد هذا الفندق مع هذه العبارة: «ننشر للأديب صاحب التوقيع سلسلة من الأشعار بهذا العنوان غير متحملين تبعة آرائه في بعض الشعراء والأدباء». وأعادت المجلة نشر هذه العبارة في العدد التالي مع القصيدة الثانية.

تتألف هذه السلسلة من أحد عشر قسماً، أو إحدى عشرة قصيدة نشرتها المجلة في أعدادها ٢٢٨ ـ ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٥ ـ ٢٣٧، ٢٣٩ ـ ٢٤١.

وجاء في ختام القصيدة الأخيرة مايشير إلى عزم الشاعر على افتتاح فندق جديد: هو الفندق السياسي، فقد قال: «وبهذا انتهى الفندق الأدبي ليليه الفندق السياسي.» ولكن هذا الفندق السياسي لم يفتح أبوابه.

سمّى الشاعر سلسلته «الفندق الأدبي» لأنه تخيل فيها فندقاً يقدم مطبخه للآكلين من زمرة الأدب أطعمة وأكلات من نتاج الشعراء والكتاب تحمل أسماءهم:.

بدأ الشاعر الناقد القسم من الأول من هذه السلسلة بقوله:

شعرت أمس بجوع فانسللت إلى — نزل تخفُّ إليه زمرة الأدبِ
والزهر في جبب الليل انطوت ورعاً — كما انطوت ورقات الشعر في جيبي
دخلته فارتمت عيني على رجل — كأن في مقلتيه موقدي لهبِ
ذي جثة مثل حوت البحر لو طُرحتْ — على الخورنق لم يسلم من العطبِ

فقــال: «أهــلاً» وحـيــاني فقلت له: «عجــلْ فبي جوعـة من أعجب العجبِ»
فقــال: «مــا في فنــدقي ما أنت تطلبـه»   فقلت: «أقْسمَ أصـدّقْ» قال لي: «بأبي»
فقــلت: «هــات طعــامــاً ليس يأكـله   إلاّ الأولى ثبـتــوا في قمـة الـذهـبِ»
فقــال: «أمــرك يامــولاي محترم»   وراح يمشي أمـامـي مشيـة الـدببِ

*

«جئـني بصحـن تقي الـديـن اكـله   فليس في طعـمـه شيء من الـكــربِ
فقــال: «مــولاي هذي أكـلة نفـدت   لم يبق منهـا الـورى غير اسمهـا العـذبِ
فإنْ تشأ صحــن دمــوس أجئـك به   فهـذه أكـلة أشـهـىٰ من الـكـبـبِ»
فقــلت: «هــذا طعــام عفتــه قدمــاً   ولم يطـبْ لي إلاّ يوم كنـت صبـيِ»

ويجيئه الطاهي بالمآكل يسميها بأسماء الأدباء والشعراء، فيرفض بعضهـا ويطلب سواهـا مبدياً آراءه فيها مادحاً أو قادحاً. وتسمع في حوار الطاهي والشاعر من أسماء الاطعمة والأشربة صحن تقي الدين [٣١] وصلصة ملاط [٣٢] ولحم فياض [٣٣] وصحن دموس [٣٤] وطعـام أبي ماضي [٣٥] وأكلة المطـران [٣٦] وصحفـة مارون غصن [٣٧] وخمرة بطرس البستاني [٣٨]. ويتردد على سمعك إنشاد عبـد الحسن الكـاظمي [٣٩] ونغـمات ناصر الـدين [٤٠] والشـاعـر القروي [٤١].

ويستمر الشاعر في قصائده الأخرى في السير على هذا المنهج. ينقـد أهـل الأقـلام بأسلوب مرح فكـه، فيرضىٰ عنه قوم ويغضب عليه قوم، فيفتتح قصيدته الخامسة بهذا الدفاع على فندقه:

لكــل شخص في الحـيــاة مذهــب   لي ماكــتـبــت ولهـم ماكــتـبــوا
ماكــدت أبــني حجــرة في فنــدقي   حتــى رأيــت المــدّعـين غضـبــوا
فليــغـضـبــوا! ففنــدقي أسستــه   وفي بـنــاء طابـقـيــه أرغــبُ
وسـوف أرمــي كل طبــخ نتــن   تمتعتــه في المـشـرقـين الـعـربُ
وأصطــفـي لمطـبــخـي طهــاتــه   كما يشــاء ذوقــي المـنـتـخـبُ
قولــوا لمن تشــاءمــوا من فنــدقي   إذا أردتــم هدمــه فجــرّبــوا [٤٢]

وقـد تحدث بطـرس البستـاني صاحب مجلة «البيان» التي نشرت «الفندق الأدبي» فقال إنه لقي الشاعر في «دار المكشوف» قبل مرضه الأخير ببضعة أيام، فأخذ يحدثه عن «الفندق الأدبي» في شيء من الاهتـمام والارتيـاح، ويقـول له إنه المجموعة الشعرية الوحيدة التي ليس لديه نسخة منها [٤٣]

وبعد فإن هذه القصائد الجادة الهازلة نماذج ممتعة من شعر الشاعر في شبابه وصور طريفه من صور نقده الأدبي، وهي تشير الى ماعرف عن الشاعر من حبّ للدعابة وميل للمزاح بالرغم مما حفلت به حياته من عناء.

المريض الصامت

هي قصيدة طويلة نظمها الشاعر سنة ١٩٢٨ . وهي تروي قصة شاب عاشق أحب فتاة مصرية، ثم ممرض بداء الصدر ومازال مرضه يشتد حتى مات ، وكان موته في زحلة.

وقد بنى الشاعر قصيدته هذه على قصة سمعها عن شاب مريض، ثم أضاف إليها شاهد وصوراً مما ابتكره خياله الرومانسي. وحالة أبي شبكة الشعورية في هذه القصيدة شبيهة بحالته في ديوان شعره الأول «القيثارة» (١٩٢٦) فموضوع القصيدة منسجم مع نفسيته ومشاعره الغرامية اليائسة. إن هذا الشاب العاشق الذي يستعد للقاء الموت في سكون يكاد يكون شاعر «القيثارة» نفسه، إلا أنه هنا أمتن عبارة وأسلس ديباجة.

وهذا مقطع من القصيدة:

هذيان في الظلام

عند ذا هب جالساً وتهيّا ... ليناجي غرامه العذريّا
وحفيف الصفصاف يهمس ... في النهر كلاماً عن الحياة خفيّا:
قال: أصغي إليّ إني فانٍ ... فالقوى لن تعود يوماً إليّا
أنا أمشي الى الضريح حثيثاً ... فعذابي يثور في رئتيّا!
أي نفع ترجينه ياعروسي ... من بكاء ماعاد ينفع شيّا؟
أي نفع والموت ينسج ثوبي ... بخيوط الظلام من مقلتيّا؟
ارجعي ارجعي فتذكار حبي ... ولياليَّ بات ثقلا عليّا
ارجعي إنني أبيت وما أصبح ... غير الديدان يرغب فيّا
في شواطي النيل السعيد مياه ... فاسأليها غداً زلالاً شهيّا
واستعيدي به هوى وشباباً ... نيلك العذب غير بردونيا
وإذا ما مررت تحت نخيل ... الزهر يوماً حيث ابتسمنا مليّا
حيث كنا نبني قصور الأماني ... حيث كنا نجني الشباب الجنيّا
حيث كنل نلقن الحب درساً ... فيعيه النخيل من شفتيّا
فاحذري وقعه هناك لئلا ... تسمعي من فم النخيل نعيّا[٤٤]

هكذا تكلموا

ترد القصائد الثلاث: «صوت المجد» و«صوت الشرف» و «صوت الرحمة» في مقالة أدبية لأبي شبكة عنوانها «هكذا تكلموا». وقد نشرها في مجلة الأديب البيروتية سنة ١٩٤٢.

استهلها بقوله: «قرأت ليلة أمس فصلاً من (فوست) وآخر من (دفينا كوميديا) وآيات من الرؤيا. وما كاد النعاس يغلق أجفاني حتى أقبل علي مغيستو فحملني وانطلق بي في الجو على فرس كأنه حيوان يوحنا...»

وحلم الشاعر، فنقله الحلم إلى ثلاثة هياكل عجيبة: الأول فيه سبع منائر من الذهب على رؤوسها هالات من الغار. والثاني بريء من الزخرف قائم على سبعة أعمدة من الرخام الناصع. و الثالث على بابه نقوش تمثل بائسي فيكتور هيغو. وفي كل هيكل من هذه الهياكل سمع الشاعر صوتاً يخاطبه، بالشعر تارة وبالنثر أخرى.

كانت هذه الأصوات أصوات المجد، والشرف، والرحمة.

وهذا ماقالته الأصوات الثلاثة من شعر:

صوت المجد

سكبت في الأنبياء زيتي ... زيت النبوات من عيوني
وقلت للناصري: طهّر ... قلوبهم بالدم الثمينِ
قلت لقيس حبيب ليلى: ... لأنت حيٌّ بعد قرونِ
أحملُ في مقلتي عذاباً ... وشعلة النار في جبيني
الشيخ مثل الفتيّ عندي ... من يسعَ تفتحْ له يميني
لمّا أعيّنْ وقت ظهوري ... فبعد حين أو قبل حينِ
أن خفيّ كالحب، أو كال ... هلاك، أنقضّ في ثوانِ
أظهر في ساعة الطعانِ ... بين ضباب من الدخانِ
ولا يمسّ الخلود مني ... إلا العيون التي تراني
ليس لهاثي إلا ضراماً ... يدبّ في مسرح الزمانِ
فلا يغرنّكَ ابتسامي ... فتحتَ جفنيَّ هوّتانِ!

صوت الشرف

رأيت لكل معشرة عمادا ... وأجناداً وقواداً شدادا
وللضعفاء أعداءً لدادا ... وللأحقاد في الدنيا بلادا
وأصلاح الفواحش في بلادي

أنا الوجدان والحب الرفيعُ ... أنا الراعي إذا سلم القطيعُ
أنا عرق الحياة بي الجميعُ ... تساووا لا أباع ولا أبيعُ
أنا ملك يشرّفني عبادي

صوت الرحمة

وضع الله هذه الدرجاتِ — في خطوط تباينت في الحياةِ
بعضهم رازح بثقل الرزايا — وقليلون هم أولو اللذاتِ
أيها الأغنياء إنّ الشرائعْ — بنيت للاخاء لا للمطامعْ
فاحذروا في إمساككم كل جائعْ — إنّ في الجوع مكمن الثوراتِ

وعليه يشاد صرح الفظائعْ

أيها الأغنياء أعطوا الفقيرا — فالزكاة الزكاة أخت الصلاةِ
رب فلس يعطى يشيد قصورا — في سماء الإله ذي الخيراتِ
عندما تبصرون شيخاً مصابا — لاتميلوا عنه الوجوه غضابا
وافتحوا بابكم لبلواي كي لا — يوصد الله عنكم الأبوابا
أيها الأغنياء أعطوا لئلا — يضرب الله نسلكم فيقلّا
لاتضنّوا تعطوا حياة ونسلا — فالرغيف الذي يريح العذابا

هو أسمى من النذور وأغلى

خففوا خففوا من الأثقالِ — وأزيلوا الشقاء والأوصابا
تتراءى أحلامكم في الليالي — كطيوف الرؤى العذاب عذابا
أيها الأغنياء خلّوا الحنانا — من غناكم يفجّر الاحسانا
ربما يبسم الفقير ارتياحا — ويقول: الغني قد أعطانا!

شبل الخوري . (٤٥)

قصائد المناسبات

كان أبو شبكة ، في المقام الأول، شاعراً رومانسياً.

وقد دار جلّ شعره في مجال الموضوعات الرومانسية لا في الأغراض التقليدية المعروفة في دواوين الشعراء الكلاسيين، فكان تعبيراً عن الذات، وتوقاً إلى المثال، وكلفاً بالطبيعة. وكان أيضاً انتصاراً للعاطفة، وتصوفاً في الحب، وصبراً على العذاب. . . .

وفي مثل هذا المجرى الرومانسي جرى شعر «أفاعي الفردوس» و الألحان» و «نداء القلب» و «غلواء».

إلا أنه كان إذا دعته إلى نظم الشعر واعتلاء المنابر مناسبات يعزّها بادر إلى الاستجابة فأحسن وأجاد.

وقصائد المناسبات في شعر أبي شبكة ليست بالكثيرة. وقد نظم طائفة منها في مناسبات عامة، وطائفة ثانية في مناسبات خاصة وخير قصائد الطائفة الأولى مانظمه في تكريم إخوانه وأعزائه من الأدباء والشعراء أوفي رثائهم . ومن هؤلاء أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وشفيق. معلوف ورشيد نخلة وفوزي المعلوف وإلياس فياض وجبران خليل جبران وفيلكس فارس وعمر فاخوري وإلياس

وللشاعر في هذه القصائد نهجه التصويري الفني المتميز الذي يعلو بها ويجنبها مزالق الخطابة والتقرير والمبالغة. ويقوم هذا المنهج على وضع صورة الأديب أو الشاعر في إطار عام جميل من الفن والأدب والشعر، تجمل الصورة بجماله وتكمل بكماله. وله فيها الأسلوب الذي يجمع بين السهولة والامتناع والذي يذكّرك ببراعة صورة وجمال أخيلته وتنوع أوزانه وقوافيه أطايب شعر المهجريين.

أما قصائد المناسبات الخاصة، وهي قليلة، فمن الشعر الاخواني الطريف الذي يهنىء بزواج صديق أو بميلاد طفل أو بعماد طفلة. ولكنه لا يقتصر فيه على ماتستدعيه المناسبة البهيجة من عبارات التهنئة والتمني وما يستطاب من المرح والدعابة، بل يستطرد فيودع هذا الشعر ما وعاه علمه وخبرته من حكم الحياة والحب، ويمنح المحتفى بهم نصائحه.

وأما قصيدته الطويلة «إلى أمير الشعراء» فهي وإن أنشدت في مناسبة خاصة ـ هي حفلة غداء أقامها الشاعر أحمد شوقي لعصبة

العشرة ـ قصيدة عامرة لها موضوعها الأدبي المتسع ومستواها الفني العالي وهي حرية بأن تضم إلى ماأشرت إليه من قصائد أبي شبكة في التكريم والتأبين وأن تنظم في عقدها الثمين.

ويصح مثل هذا القول في قصيدته التي ألقاها في حفلة تكريم الياس شبل الخوري رئيس الجامعة الوطنية في عالية.

ومن قصائد المناسبات قصيدة من بحر الكامل، قافيّة القافية بحترية الديباجة، شبيهة بقصائد معاصريه من شعراء الجزالة.

وهي قصيدة نظمها بمناسبة زيارة الملك فيصل الثاني لبنان مصطافاً سنة ١٩٣٩. ولكنها هي الأخرى تنطلق من حدود مناسبتها وتعلو عليها فتغدو تحية واقعة للعراق وحلماً جميلاً بمستقبله المجيد الحافل بالحضارة والعلم والأدب، وتنم عن شعور عربي كريم.

الى أمير الشعراء (٤٦)

بارِكْ نبي الوحي قلبي انه ... من قلب شوقي نقطة حمراءُ
وأضيءْ به تطهرْ سلالة نوره ... فتصيب من افلاذه «غلواء»
ياهيكلا قدّستْ في محرابه ... نفسي فلاخطء ولا نكراءُ
أنا في عداد المؤمنين فحلّني ... والمؤمنون جميعهم شعراءُ

*

شوقي! وهل شوقي سوى رؤيا السما ... تطفو عليها حكمة ودهاءُ
شوقي! وهل شوقي سوى ظل الهدى ... في الارض مَدّتْه يدٌ علياءُ
من عهد ماعصف الزمان بيعرب ... وعلى أساليب القريض عفاءُ
حتى بنى شوقي أساس جماله ... ومشى على آثاره الادباءُ
غنّى على أسماع مصر نشيده ... مامصر إلا جنة غنّاءُ
فأصاخ لبنان إلى ألحانه ... وتنفست بغداد والفيحاءُ
ماكاد يسمع في الكنانة قائلٌ ... «ولد الهدى فالكائنات ضياءُ»
حتى أفاق الشرق من هذيانه ... وأطلّ من أودائه الشهداءُ
ياماليء الأدب الصحيح روائعاً ... وله على كل العصور لواءُ
هو ذا القريض وقد أماط لثامه ... وعليه من عبق الجمال رداءُ
فكأنه حوريّة سحّارة ... خلعت عليها نجمة زهراءُ
يحيا أمام عيونها شعراؤها ... وينام تحت ذراعها القدماءُ
والمجد طوّاف ينير سبيلها ... فكأنما في قبضتيه ذكاءُ

*

يجري قريضك في البلاد كما جرت ... بعروق أبناء الحياة دماءُ
أيات شعرك كالدواء لأمة ... كثرت على آلامها الأدواءُ
أيات شعرك دوحة مخضلّة ... تمتدّ منها أغصن خضراءُ
يتفيأ البلغاء ظل خلودها ... ويميلها الالهام والايحاءُ

أشعلت قنديل النبوغ بلفظة | هي آية وقصيدة غرّاء
ومشيت بالانسان في سبل الضيا | فتكشفت في سترها الاشياءُ
الفكر مصباح يرينا في الدجى | كنزاً طوته ليلة ليلاءُ
وعلى يراع لدنة خشباته | قامت بنايات لنا شمّاءُ

*

شوقي تنظَّرْ مجد لبنان وما | شاد القويّ ودمر الضعفاءُ
في كل صخر فلذة من مهجة | وبكل نبع قطرة حمراءُ
هذي خرائب بعلبك وهذه | رَضَمُ الشآم وجُذْرها السوداءُ
خاطبْ جلال الفن في جنباتها | يُجب الجماد ويصمتِ الاحياءُ
تلك السواري الشاهقات كأنها | خطباء اجيال مضت فصحاءُ
مازال يخفق قلبها بين الدمى | وتجول في نظراتها الاحشاءُ

*

جبل القريض وأنت أرفع قمة | تصطاف في أفيائها الشعراءُ
لبنان لاقى فيك مورد شعره | فكلاكما للواردين صفاءُ
جبلان للوحي الصحيح تلاقيا | فتعانقا، إنّ العناق إخاءُ

الى ابراهيم المعلوف[47]

تبارك العماد[49]

عزيزي ابراهيم:

سواء أتيت الورى برضاك | أوجئته كالأسير برغمكْ
فأهلاً بروحك ياآبن الصباح | وأهلاً وسهلاً بوردة جسمكْ
تُجدُّ بعينيك نور أبيك | وترجع تذكار جدك بآسمكْ

أتيتَ الحياة فكن من تشاء | وسرْ في هواك وأهواء نجمكْ
فلا أتقاضاك إلا جنوناً | جيلاً كوجهك عذباً كحلمكْ
فكن شاعراً في الورى كأبيك | وعمك وابني شقيقة عمكْ
ودعْ رغمِ من قال «إنّ القريض لفقر»يكنْ زعمه غير زعمكْ
فلو صحّ يازهرة مايقول | لما جال نور الصباح بكمّكْ
وما وطّدَ الشعر عرشاً له | بقلب أبيك ودفتر أمّك[48]

لؤلؤة أم زَهَرة أم نفحة معطّوة
أم فلذة من السماء ذوبت في سكره
حرتُ بها! أي نقاء حفَّ تلك البشره!
رأيتها في حلمي كما يراها السحره
فإنها عن أبويها صورة مصغرة
في فمها صبابة من الخمور المسكره
تخدرّ الجمال في اجفانها المنكسره
كم مشهد صدقت في تصويره ولم أره
إذا عرفت الغصن الـ ناميَ عِلافت الشجره
اسكبْ بإبريق العماد الخمرة المطهره

واشربْ على نخب «رنه» والوجنة المخمّره
ياوالداً عسكر بين «العصبة» المعسكره
بين شباب عرفوا في الخمر سر المعصره
ولا تَلُمْ إن ترني شطبت في المذكره
أبيَضُ الوجهَ ولو بقيتُ في المؤخره
شربت سر الطفلة الرمانة المقشره
الخوخة المحُمّره المعسولة المقطره
شربت «المعرض» المجلة المصوره
شربت سر «العصبة» الشاعرة المفكره
تبارك العماد بالقصائد المبتكره
أربعة لكنهم عند القياس عشره

اذا أهابوا بالدجى أرخى عليهم قمره
وإن أهابوا بكنوز الوحي خلّى صرره
صَلّتْ نراجيلهمُ على الطلى والكركره
ونصرّوا الطفلة بالخمرة لا بالمبخره
غداً تصيرين فتاة حلوة مؤثره
يازهرة لما تزل عاقدة في الشجره
وتكثر الظباء في الوليمة المنتظره
فذكّري روحك بالعفاف حتى تذكره
وحافظي عليه في موكب تلك المسخرة
خلقت ياجوهرة في الطهر فآبقي جوهره

الى سليم بك نقلا

تهنئة له بزفافه السعيد(٥٠)

ألْقِ عن ظهرك أعباء المدينه — وانصرفْ حيناً إلى الروح الامينه
ياأخا الحكمة هادنْ فترة — وكن اليوم أخا الزهرة «رينه»
رب سحر ذائب في عينها — سكب الحب به حتى عيونه
نلت من أسبابه مالم ينل — عاشق عَفّر في الحب جبينه
تنسج الحسن إطاراً للحجى — إبرة في أنمل الغيب رهينه
حكمّت في سمّها خيط العلى — فهي بالخيط على الانس ضنينه
إنّ للنابغ قلباً فاتحاً — تتداعى مهجات الحور دونه
تفتح الأسوار والدنيا له — فارس يبني على المجد حصونه

نهر البردوني(٥١)

أجملْ بحورك أن يزينكْ — وعيونِ أسدك أن تصونَكْ
وادي الجبابر لاأرى — في قلبه إلا عرينكْ
يامرضع الشعراء لم — تبسط لغيرهم يمينكْ
يامطرباً هزّ الورى — يانهر ماأشجى رنينَكْ!
عجباً الا يشدو الاولى — أوتوا الكلام ويسمعونكْ
هذا جبينك صفحة — علوية، فآرفع جبينَكْ

تاج على عدن الزما — ن وكل مافي الارض دونَكْ
لقد استدانك مفرق الدنيا، ولم يدفع ديونَكْ
أرضعته لبن الهوى — وسقيته حتى عيونِكْ
وإذا الورى عقّت يدا — ه جننت ماأحلى جنونَكْ
يانهر هذي عصبة(٥٢) — حجّت إليك ولن تخونكْ
يكفيك منهم أنهم — شعراء صدق يعشقونكْ

قران ميمون (٥٣)

مافي الـوجود مسيطر جشعُ غير الـغـرام يزينـه الطمـعُ
يعطـى ولايـعطي وان مردت كفـاه لايـبـقـى ولايـدعُ
طلق، موحـدة رغـائـبـه بينـا المطامـع حولـه شيعُ
المسـتـقـل الحـق في يده ينهي ويـامّـر والهـوى تبـعُ
سلمت يداه وان يكـن طمـع ونمت دمـاه وان يكن جشـعُ

*

حلم ترقـىّ في محاجـره جالـت به من قلبـه قطـعُ
فأفـاق مختـلجـاً فلاجـزع في روحـه الساجي ولا وجـعُ
لكـنهـا رؤيـا تعـوّدهـا تأتيـه أحيانـاً وتـنقطـعُ
رؤيـا فتـاة في مراشـفـهـا قلب، عليـه للتـقـى لمعُ
وإلى جوانـب روحهـا حرم خط الـوقـار عليـه «ممتنـعُ»
مازالـت الـرؤيـا تعـاوده وبطـيـفـه مازال يجتـمـعُ
حتـى تحقـق حلمـه فإذا قبـل على شفتيـه تنطبـعُ

*

منصور لايقوى اللسان على إظهـار عاطفـتي ولايـسـعُ
أمـا الـفـؤاد فأنت تعـرفـه لك فيـه دون النـاس مرتبـعُ
لك فيـه زاويـة فرشـت بها ريشـاً عليـه الـروح تتضعُ
لك فيـه زاويـة ينـسـكّـهـا للحب إحسـاسي فتقطـعُ
هذا الصبـاح سمعت شاديـة غنّـت وفي ألحـانهـا ولـعُ
والفجـر في حضن الكـروم له ثغـر من العـنـقـود يرتـفـعُ
سكـران لايصحـو كعادتـه والـنـور من عينيـه ينـدلـعُ
فشعـرت أنَّ الـعشق دبَّ به والطـير فيـه والـضحى شرعُ
الـفجـر والأطيـار عاشقـة والكـائنـات، فكيف تمتنـعُ
وتكـاد أغصـان الـربى ولهاً من عشقهـا القـدسي تنخلعُ
فاعشـق فإنَّ العشق موعظـة قدسيـة للنـاس لو سمعـوا
وهيـاكـل الحب الصحيح إذا ماالـقـلب نورَهـا هي البيـعُ
الله باركـه وطـهّـره روح من الـزوجـين يرتفـعُ
هذا الهـوى والله أبـدعـه تنحـطُ عن تمثـالـه البـدعُ

[تهنئة العروسين يوسف أبو وردة وكليمانس خوري]

لقـد للسيـد يوسف ابـو وردة من زوق ميكـائيـل على ذات الادب والعفـاف الانسـة كليمانس خوري وفي اثنـاء الخمـرة الزوقية بارك الاستاذ الياس ابوشبكة زواج صديقه بهذه الابيات العذبة.

قال (٥٤) : ـ

في ساعـة كيـف تنـسـى جمالهـا مقـلـتـايـا
فاجأتـني بحـديـث ذكـرت فيـه هوايـا
سمـعـتُـه بفـؤادي ورددتْـه الحـنـايـا
ولـلـهـوى في زوايـا قلبـي الـقـديـم بقـايـا
أرى بها كيـف يهوى وكـيـف يشـقـى سوايـا
والحـب كم جرَّ حبـاً وكـم أثـار قضـايـا
وكـم جنـى من عذاب وكـم جنـى من ضحـايـا
فالحـب مهـما يداري الـ تقـوى كثـير الخطـايـا
بقـيـت أعـشـق حتـى عرفـت كل الخـفـايـا
أحـبـبـتُ دهـراً طويـلاً بلغـتُ فيـه مدايـا
لم أصـغ إلا لـوحـي لصبـوتـي، لغـنـايـا
لقطـره من فؤادي لرنّـة من عصـايـا
وأي شأن لغـيري بها تخطُّ يدايـا
وكـنـت مثـلي ولـكـنْ أحـبـبـتَ كل الـصبـايـا

مازلـتَ تعـسـل حتـى ملأت كل الخـلايـا
بعـدتُ في الـشـكـل لكن دانـيـتـني في الـنـوايـا
ثم الـتـقـيـنـا جمعـيـاً في الحـب دون الـبرايـا
لاخـيـلُ عنـدي أهـدي ولاحـلـى في الـزوايـا
فاقبـل دعـائـي ففـيـه من الـفـؤاد هدايـا

قصيدة لالياس ابي شبكة في تكريم الاستاذ الياس شبل الخوري رئيس الجامعة الوطنية القاها في حفلة تكريمية له، اقيمت في عاليه في تموز ١٩٣٩ (٥٥)

خلقٌ سمح وقلب ذهب ... أنت للفضل فقل مايجبُ
وافتح الحق على مصراعه ... فسوى البهتان لايحتجبُ
عادة في الشعر أن ينفي الثنا ... فالأُلى حق لهم ماذهبوا
الثنا لاينكر الشعر به ... إنما ينكر فيه الكذبُ
كبرا أودع من زهر الربى ... وحياء كالعذارى طيبُ
وثلاثون جهاداً كلها ... تبعات أين منها التعبُ
أزهر الفضل على غاياتها ... ونما المجد بها والحسبُ
وجرت من يدها خمر الحجى ... فهي في كل مكان قربُ
لم تكن فينا سوى مأدبة ... كيف لايدعى إليها الأدبُ
ذمة قصّرت فيها إنما ... لي من نفسي عليها عتبُ
وأراني اليوم في بحبوحة ... عجزت عن أن تعيها الخطبُ
فضميري فائض مندفق ... وبياني واجف مضطربُ
مثلما ينشق في الحسن الهوى ... ينشق الشعر الذي لايكتبُ

*

ياسميّ الحيّ في فردوسه ... أنت حي بالأُلى فيك ربوا
عاش فيَّ إلياس طفل ميت ... وبأطفالك عاش الخشبُ
معهد تأخذه عين الرضى ... فيه من كل سماء كوكبُ
ودّتِ الأنجم لو يعشقها ... وإلى أنواره لو تخطبُ
حطَّ مارون به (٥٦) وكراً له ... من جناح النسر هذا الزغبُ
أسكرتنا جنة في يده ... بلبل حيناً وحيناً عقربُ
تدّعي الخمر دوالي غيره ... وهي لم يسكر عليها العنبُ

*

جاءك النوط كريماً وادعاً ... كلنا قلب به مكتتبُ
رب نوط قال فيه أحمد ... لقب ملقى عليه لقبُ
كم وسام علقته غفلة ... فهو في الصدر المحلّى ذنبُ

المريض اليائس أمام الفجر الاخير (٥٧)

واستفاق المريض من هَذيانِهْ ... ولهيب النيران في أجفانِهْ
وحمات الاوجاع تنزع منه ... ماتبقّى من عمره في جنانهْ
وأمرَّ البنان يسترجع الرشد على أصغر نبا عن مكانهْ
انما الأصفر الذي نهكته ... حمة الداء ضلّ في خفقانهْ
وأتى الفجر فوق عرش من النور تسير الكروم في ركبانهْ
وخيوط الضباب تنسج اعلا ... ماً لونها الصبا على صولجانهْ
فأطلّ المريض من شرفة البيت ... يناجي الصباح في مهرجانهْ
فاذا بالصباح يحمل رمزاً ... اسود الوجه جاء قبل أوانهْ
وطغت مقلتاه فوق مياه النهر والنهر سائر في أمانهْ
فتراءى له المصير قريباً ... شفَّ عنه الزلال في جريانهْ
وتراءى له ضريح رخام ... رقدت زهرة على جدرانهْ
زهرة حين ضلَّ عنها شذاها ... ضلَّ عنها الشباب في ريعانهْ
أفصحتْ عن نبوءة تمتمتها ... نزوات المساء في إبانهْ

الخلافة وكيف أراها

أبيات من أحد أناشيد غلواء وهي القصيدة الكبرى التي يعدّها إلياس أبو شبكة (٥٨)

*

أصبحت تحفظني السماء إذا صفت ... وتثير نفسي القبةُ الزرقاءُ
وتريبني الأزهار في خلجاتها ... فعطورها للبائسين وباءُ
والصبح أضحكَ للغيوم كثيفة ... والليل إذ تتمرد الظلماءُ
لون القبور أحقُّ ستر بالورى ... فالأرض لم يولد بها الأحياءُ
وأرى البرايا أو جهاً مشبوهة ... في كل وجه صورة شوهاء
تتقيا الأخلاق في مستنقع ... موبوءة في مائه الأهواءُ
جيف تمجّ النتن من أحشائها ... في كل مجّ دودةٌ صفراءُ
جرد الوباء عظامها فإذا بها ... مزق تسيل وأعظم جرداءُ
في أي صقع أم بأية بقعة ... يحيا الاباء ويسعد الكرماءُ
أين الرجال فلا أرى أثراً لهم ... أولاء ديدانٌ لهم أسماءُ
لفظتهمُ بؤر الخنى فتنكروا ... دخلاً وقالوا: «أمنا حواءُ»

(.....) (٥٩)

أيوَدُ الألى يهابون لمسي ... أن أضحي لهم بعزة نفسي
وهمُ لوتوسموا في يأساً ... لاستعانوا على مماتي بيأسي
لايؤمون معبد الله إلا ... ليريهم مناحتي قبل عرسي
لو رأوني رهن الضريح لهالوا ... من قلاهم حجارة فوق رأسي
كل هذا لأنني ذو شعور ... ولأن العفاف أترع كأسي
كل هذا لأنني لم أمالق ... ولأني مابعت باللؤم طرسي
فأنا اليوم في حدائق روحي ... رغم أنف الزمان ـ ازرع غرسي
يابلادي إن ملتِ عني بأذن ... فشعوري يصغي بأذن وحس
إنّ قلبي من السماء غنيّ ... ألبسته الايام حلة بؤسي

القصيدة المفقودة

وهي آخر مانظمه الاستاذ ابوشبكة من الشعر فجاءت قطعة غالية تنبض بالسمو والاحساس. (٦٠)

سلختك عن قلبي لتحيا بمرقمي ... وتبقى على الايام رمز تألمي
سلختك عن قلب مريض مهدم ... لتنشد في جيل مريض مهدمِ
وحجبت عن هزء الورى بعض أسطر ... تمتُّ بإكسير إليك من الدمِ

مياتيم اشعار كأنَّ رنينها ... نجيٌّ من الالآم يحدو بمأتمِ
ستقرأك النيران في كل ثائر ... وتنشدك الالآم في كل مغرمِ
وتبقى سطور منك: أعقاب شهوة ... من الوحي لم ينطق فؤادي بها فمي
لئن بذلت أشباح شعري وجوهها ... فأنواره مني بقدس محرمِ
ستلزم نفسي في سمائي نقية ... فما حملت جرثومة من جهنمي
رأيت عليها صورة الله في الورى ... فنحّيتُها عن سحنة المتهكمِ

١٨ تشرين الثاني ١٩٣٣ ... الياس ابو شبكة

إلى صاحب الجلالة (٦١)

عهد على ذمم الشباب ومَوْثقُ ... والشرق فخر، ياابن غازي، ريّقُ
جمعتْ شعور الخلق فيه مصيبةٌ ... الله أكبرُ كيف شدّ المشرقُ
لمع لوجه أبيك في سلطانه ... عشقتْ به وعلى أديمك تعشقُ
ماكان لبنانٌ أقل من الورى ... إرثٌ على حدق الزمان معلّقُ
الرفدُ مبسوطٌ على جنباته ... والشرقُ عرشٌ في حماه وبيرقُ
ورأيتُ أمجاد الرشيد كأنها ... في تاجك الممدود ظلٌّ ضيّقُ
ورأيت أجيالاً بناةَ حضارةً ... العدلُ من أركانها والمنطقُ
رحمُ السياسة لا يعقُّ أخوةً ... فيها ويشقى الأبرقُ المتملقُ
ورأيتُ دين الله في آدابها ... لا ظالم فيه ولا مسترزقُ
ورأيتُ من خمر السماء وعطرها ... يسقى على تقوى النفوس وينشقُ
ورأيتُ دار العلم وارفه الحجى ... يمتد دنيا نورها المتألقُ
تقرى القلوبُ، ويعطف ثديَها ... أدبُ الحياة على الزمان فيورقُ
في كلّ حاضرة تضيء شعاعةٌ ... من فضلها وبكلّ نفس رونقُ
ورأيتُ مملكة العراق ولاية ... يزهى بها الملك العظيّم ويشرقُ
والغرب ظمآناً يحجّ إلى العلى ... فيها يعلُّ من الوفاء ويلعقُ

......

فنعلّم الدينا المروءة والندى ... والخمر في الميثاق كيف تعتّقُ
ورأيت في برديك فرع خلافة ... عرق لعمرك للنبوءة أعرقُ
تحيي به الصحراء ماضي عهدها ... فتعود آمال الورى تستشرقُ

أحفيدَ فيصلَ عاش جدك فيصلٌ ... في مقلتيك وفي جبينك يرمقُ
فانزل على أمل القلوب فإنما ... لبنانُ آمالٌ بحبك تخفقُ
قلبٌ عليك ومرضعٌ، فجباله ... لك ساعد، ومروجه لك مرفقُ

ياندى[٦٢]

مقطوعه نظمها الشاعر في «ندى» كريمة الأستاذ ألبير أديب ـ صاحب مجلة «الأديب» الغرّاء. وكانت يومذاك في السنين الأولى من طفولتها السعيدة، ودوّنها في دفتر توقيعات (أوتوغراف) لها تمتلىء صفحاته بما خطّته في تحيتها أقلام طائفة من الأدباء والشعراء أصدقاء أبيها.

تاريخ هذه المقطوعة ٩ آذار ١٩٤١. وهي كأكثر شعر الشاعر في ديوانيه «الألحان» و «نداء القلب» يهدأ البحر فيها، وتتلون القوافي، ويعذب الجرس.

حلم الورد والندى ... أنت في البيت ياندى
خمرة الأم والابِ ... في إناء مذهّبِ
راحة تعقب التعبْ ... هي أغلى من الذهبْ
لأغاني الهوى صدى
أنتِ في البيت ياندى

أنتِ للحب مقلتاهْ ... ولماضي الجوى شذاهْ
بلبل يؤنس الحياةْ ... يجعل البيت منشدا
للسما فيك لم تزلْ ... شعلة فاذكري غدا
أيَّ نور من الأملْ
كنتِ في البيت ياندى

قبر طولون

أوحت فاجعة الأسطول الفرنسي في طولون، التي تجلت فيها البطولة الفرنسية بأروع مظهر وأبعد مدى، إلى الشاعر الكبير الأستاذ إلياس أبوشبكة، أبياتاً بليغة أعرب فيها عن عاطفته الصادقة وفي الوقت نفسه عن إعجاب العالم قاطبة. وقد آثرنا أن نزين بها صدر هذا الجزء من «الأديب»[٦٣].

يارفرنسا لك هذي الأحرفُ: ... فُقِدَ المالُ وعاش الشرفُ
منذ «باقي»[٦٤] وهي في كلّ فمٍ ... وعلى كلّ حسامٍ هدفُ
حِطَمُ الدنيا لحين تقتنى ... وإلى حينٍ يعيش الترفُ
يؤخذ الحظُّ ويُشرى مثلما ... تؤخذ البهمُ ويُشرى العلفُ
إنما الأخلاق حالٌ ثابتٌ ... وهي إما ذهبٌ أو خزفُ
إنْ تهنْ ما ارتفع اليسرُ بها ... أو تسُدْ ما أسقطتها الكلفُ
نسلك الباسل في آدابه ... من سماء الحق ظل مورفُ
تركة الأجداد في اعراقه ... ما بأبنائك عُقّ السّلفُ
روح «دوغي ترويـن» في كل فتى ... من بنيكِ الصيد صوت يهتفُ
يافرنسا، للوفا أنت يدٌ ... وعلى العدل دمٌ لا ينشفُ
جنَّ فيك اليوم حب رائع ... أندى في يده أم سرفُ
أنكر الباغي، وما أجهل به، ... أنّ للمظلومْ يوماً يأزفُ
وإذا مستشهدٌ في طرف ... وإذا في طرف معترفُ
منذرٌ بالويل في استشهاده ... نقمة الأسلاف هذا الخلفُ
ما بطولون ضحايا غُيّبت: ... إنَّ في طولون قبراً يزحفُ
دمك الثائر في جدرانه ... فكرةٌ تشهى وروح تعصفُ

يالها ملحمة فجرتِها فهي في كل سماء طُرَفُ
كل مرسلياز ماأنشدها مثل ما أعطى بنوكِ الأنفُ
عشتِ للمجد وعاشت للعلى شيمةُ تبنيكِ في ما تتلفُ
ليست القوة جيشاً بائداً إنما القوة هذا الشرفُ

الوحوش (٦٥)

كان ما كان. . .
في قديم الزمانِ جاء شيخ فانٍ إلى سلطانِ
قال: مولاي، منذ ستين عاماً وأنا قابع بهذا المكانِ

سمنت أضلعي وأشرق جلدي وأنت بهجةُ الكلام لساني
وتمنعت من أبيك بجاه بالغ فيك غاية الامكانِ
وإلى اليوم مابرحتُ حظياً يتسرّى فرضُ الثناء بياني
وقديماً بفضل بيتك جاهرتُ ولكنْ أخفيتُ مافي جناني
غير أني وقد بلغت من العمر طريقي إلى الطريق الثاني
لن أرى تاركاً تراب بلادي وعلى كاهلي وشاحُ الجاني
أيها السيد الذي تسجد الأسياد في بابه إلى الأذقانِ
ياأميراً من صلب ألف أمير أتبعوا الصولجان بالصولجانِ
لك دين في ذمتي، أيّ دَين لايفيه حديث شيخ فانِ
كان أجدادك الأباة على الايمان يبنون أيما بنيانِ
فالسرير الذي أقيمت عليه شقَّ أخشابه من الايمانِ
كانت الأرض خربة حين جاءوا لاكيان ولا شذى لكيانِ
يعقد الصخر في مداها على الصخر ويمشي اللزّان باللزّانِ
وإذا الأرض جنة فالينابيع ندى والبقاع في مهرجانِ
ذُرفتْ قطرة الجباه على الصخر فذابت حشاشة الصوّانِ
وحلوقُ الكهوف طلّقها الثعبان والوحش فالكهوف مغانِ
والضياء الجميل أورق في الأروح حباً وفي العقول أماني
وأتى الوحي فالضمائر نور وجرى الشعر فالحياة أغاني
كان أجدادك الأباة كباراً في صغير مُجُدٍ من الأوطانِ
ولهم حرمةٌ أعزُّ من النجم وحقٌ أقوى من البرهانِ
وإذا بالجحيم يطقُّ في الجنة أشياعه من الحيتانِ
حملوا في القلوب حقد الأفاعي وصباغ الاخاء في الأجفانِ
كل حوت عليه سترٌ من الخزّ حنبيثُ الخيوط والألوانِ

وتسكعتَ وانكمشت ذليلاً ... فلبسنا فيهم قميص الجبانِ
ذهبتْ غبطة الحياة فما في الـ ... ـناس غيرُ الأسى وغيرُ الهوانِ
لرعاياك عوسج الخضَر الماضي وباقي ... الفتُات للرعيانِ
وأرى ناظريك في قصرك العاجي ... مستكفيين لا يريان
سرّح الطرف في حماك فللشمس كلام ... عليه بكر المعاني
والهضاب الشماء عرش عليه ... مُطرَفٌ من ضيائها أرجواني
والبقاع الخضراء في كل صدر ... شبَّ منها ثديان ممتلئانِ
مشهد للجمال والمجد حيّ ... لم يقم مثله على بركانِ
أيها العاهل المعظم عفواً ... عن حديث أطلقت فيه عناني
أنا ماضٍ ، لكنَّ وجهكُ باقٍ ... وسيلقى في مفة الميزانِ
لك ربٌّ من الرعيه، فالسلطان، ... ياسيدي، له ربّانِ

عصاي السوداء (٦٦)

تحدث أبو شبكة عن عصاه السوداء العزيزة الغالية في قصة كتبها بعنوان : «عصاي السوداء»، وقد أشار في هذه القصة إلى تاريخ هذه العصا فقال إنها كانت من الأبنوس النادر، وقد ورثها عن والد ورثها عن جده. وذكر أن ضابطاً فرنسياً انتزعها من يده بمعونة عصبة من الجنود اللبنانيين في يوم كان فيه الناس يتظاهرون في بيروت ، وحملها معه إلى فرنسا وعرضها للبيع زاعمء أنها أثر لبناني عريق، ووفق إلى بيعها بمليون فرنك. إلا أن هذه العصا المسروقة من أبي شبكة راحت تصبّ لعناتها على الضابط والملونير المشتري ثم على من آلت إليهم هذه العصا.

وذكر أبو شبكة في القصة أنه نظم في هذه العصا «أبياتاً من الشعر الحلال لاتزال مضرب الأمثال، يتناقلها الأصدقاء والأعداء على حد سواء» (٦٧)

*

وها هي ذي الأبيات:

عجوز تزيّت بزيّ الدجنّه ... ولقّنها ساحر فنّه
تناهتْ إلى والدي من أبيه ... وأورثنيها عجوزاً مسنّه
لئن كشرتْ في الدجى عن ظلام ... أخاف طيوفَ الظلام وجنّة
إذا هبط الليل أرخي لها ... على حصيات الطريق الأعنّه
فيسمع من صلبها العاشقون ... وقد أرقوا رنَّة بعد رنّه
وإنَّ رنينَ عصاي أنينٌ ... قلوبُ الخليين ظنته غنّه
أنينٌ سرى من عروقي إليها ... فَرَنَّ بها كصليل الأسنّه

قال الأديب اللبناني المرحوم أنطون قازان في كلمة ألقاها في معهد الرسل بجونيه بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الشاعر:

«. . . جاءنا يوماً أبو شبكة، ونحن في أول الشوق إلى الأدب، وكتفاه تنتفضان كالمعتاد وقال:

إن معهد الرسل يدعوني إلى مهرجان أدبي ويطلب إلى قصيدة لكن مشاغلي لاتدع لي مجالا، ثم غاب في خياله إلى عالم بعيد، وتابع قبل أن يسمع منا رداً، وأخذ يقول: لبنان، هذا الغنى الالهي، موزع على الهضبات ماالمال؟ ولبنان جمال، وعلم ورسالة، وهؤلاء الرسل العلماء يرسون قواعدهم في أجمل بقعة من الدنيا. وما كاد يتوقف هنيهة حتى فاجأته بقولي: ولم لاتلبي الدعوة؟ فقال مستفهماً: وماذا تعني؟ قلت غنّ هذا الذي قلته الآن، والقصيدة جاهزة. وأول مرة رأيته يقتنع بهذه السهولة، وإذا به على المنبر يقول نظماً ماقال بالأمس نثراً، وكانت بائيته الشهيرة:

لبنانُ أغنى كنوز الأرض ماتهبُ ... على ثراك الندى في شمسك الذهبُ
ماقيمة المال والدنيا إذا انكمشت ... هذي السهول وشحّت هذه الهضبُ
لبنانُ أوّلك الدنا وآخرك الـ ... دينا وبعدك لاشمس ولاشهبُ» (٦٨)

المراجع

كتب:

أبو شبكة، إلياس

١ - القيثارة وهي النبذة الأولى من ديوان إلياس أبي شبكة، بيروت. مطبعة صادر، ١٩٢٦

٢ - ماجد ولين أو تحت ظلال الزيزفون، بيروت، مطبعة قوزما، د. ت.

٣ - الألحان ومقتطفات من غلواء، بيروت، دار المكشوف، ١٩٤١

٤ - نداء الأبد، بيروت، دار المشكوف، ١٩٤٤

٥ - إلى الأبد، بيروت، دار المكشوف، ١٩٤٥

٦ - غلواء، بيروت، مطبعة صادر، ١٩٤٥

٧ - أفاعي الفردوس، الطبعة الثانية، بيروت، دار المكشوف، ١٩٤٨

٨ - من صعيد الآلهة، بيروت، دار بيروت وصادر، ١٩٥٩ البستاني، فؤاد أفرام (رمز إلى اسمه بالحروف ف. أ. ب)

«أبو شبكة إلياس»، دائرة المعارف قاموس عام بكل فن ومطلب، المجلد ٤، بيروت، ١٩٦٢ حبيش، فؤاد وآخرون.

إلياس أبو شبكة - القسم الأول: دراسات وذكريات. القسم الثاني وثائق، بيروت، دار المكشوف، ١٩٤٨.

داغر، يوسف أسعد

١ - مصادر الدارسة الأدبية - الجزء الثاني - الفكر العربي الحديث في سير أعلامه - القسم الأول - الراحلوان (١٨٠٠ - ١٩٥٥)، بيروت، ١٩٥٦.

٢ - معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ - ١٩٧٥، بغداد، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، ١٩٧٨

رزوق، رزوق فرج

إلياس أبو شبكة وشعره، بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦

غريّب، جورج

إلياس، أبو شبكة - دراسات وذكريات، بيروت، دار الثقافة، د. ت.

المجلات والجرائد:

● الأقلام، مجلة ، بغداد

●الأديب، مجلة، بيروت

ج ٥، ١٢ (١٩٤٢) ج ٢ - ٦ (١٩٤٣) ج ٣ (١٩٦٤) ج ٩ (١٩٧٢) ج ١ - ٤ (١٩٧٩)

● البرق ، جريدة ، بيروت

ع ٣٣٧٩ (١٩٣١)

● البيان، مجلة ، بيروت

ع ٢٠٥ (١٩٢٧) ع ٢٢٨ - ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥ - ٢٣٧، ٢٣٩ - ٢٤١

● بيروت المساء، مجلة بيروت

ع ١٦ (١٩٧٤)

●الرسالة، مجلة، القاهرة

ع ٥٦٢ (١٩٥٦)

● الرسالة، مجلة، بيروت

ع ٥ (١٩٥٦)

● العاصفة ، جريدة بيروت

ع ٧٢ (١٩٣٤)

● العصبة، مجلة، سان باولو (البرازيل)

عدد آب ١٩٤٨

● المشرق، مجلة بيروت

ج ٢ (١٩٤٥)

● المعرض ، جريدة بيروت

ع ٥٠٤، ٥٠٦ (١٩٢٦) ع ٥٢٢، ٥٩٣، ٥٩٧، ٦١٢ (١٩٢٧) ع ٦٩١، ٧٠٨ (١٩٢٨) ع ٨٣٤ (١٩٢٩) ع ٩٢٤، ٩٤٣ (١٩٣٠) ع ٩٥٦، ٩٦٣، ٩٦٨ (١٩٣١)

● المكشوف، مجلة، بيروت

ع ٢٠٨ (١٩٣٩)

هوامش

(١) ج ٩ (١٩٦٠) ص ١٢ - ١٣؛ ج ١٠ (١٩٦٣) ص ٢٠ - ٢٢؛ ج ١ - ٤ (١٩٧٩) ص ٢ - ٦

(٢) «حديث مستطرد عن الشاعر ابراهيم ناجي ورابطة الأدباء» مجلة الأديب ج ١ - ٤ (١٩٧٩) ص ٧ - ٦

(٣)«شعر أمين نخلة المجهول في العشرينات» مجلة الأديب ج ٩ (بيروت ١٩٧٢) ص ٣٨ - ٣٩

(٤) دراسات وتراجم عراقية ص ٥٠ - ٦٢

(٥)المرجع نفسه ص ٣٤ - ٣٦

(٦) عبد المنعم حمندي: «الحصيري - قصائد غير منشورة» ص ١٢٥ - ١٤٤

(٧) عزيز السيد جاسم: «امير في الشعر شريد في العشق» ص ٥٤ - ٦٦

(٨) البيان، العدد ٢٠٥ (١٩٢٧) ص ٤

(٩) نداء القلب ص ٧ - ١٢

(١٠) المعرض ، العدد ٨٣٤ (١٩٢٩) ص ٤

(١١) انظر إلياس أبو شبكة وشعره» ص ١٢٠، ٢٤٣ - ٢٤٦. وانظر أيضاً مجلة الرسالة ، العدد ٥٦٢ (القاهرة ، ١٩٤٤) ص ٣١٦

(١٢) إلياس أبو شبكة وشعره ص ٢٥٦ - ٢٥٧

(١٣) مجلة «البيان»

(١٤) المعرض، العدد ٥٠٦ (١٩٢٦) ص ٤

(١٥) المعرض، العدد ٥٥٢ (١٩٢٧) ص ٧

(١٦) المعرض ، العدد ٥٩٣ (١٩٢٧) ص ٤.

(١٧) «في ماتراه. . .» الصواب: فيمَ.

(١٨) «القى ارتياحا. . .» الصواب : ألقْ.

(١٩) المعرض ، العدد ٥٩٧ (£٩٢٧) ص ٤ - ٦.

(٢٠) قتل أبوه، وكان تأجراً رحالة، في رحلة له بن بور سعيد إلى الخرطوم وكان الشاعر يوم فقد أباه في العاشرة من العمر.

(٢١) المعرض ، العدد ٦١٢ (١٩٢٧) ص ٤ - ٥

(٢٢) المعرض، العدد ٦٩١ (١٩٢٨)

(٢٣) كذا. والصواب: واتَّهموا. . . الاتّهام

(٢٤) كذا. والصواب: الحرّى. وهي مؤنث الحرّان: الشديد العطش

(٢٥) أرجح أنها تحريف طباعي لكلمة الجوى

(٢٦) المعرض، العدد ٧٠٨ (١٩٢٨)

(٢٧) انظر إلياس أبو شبكة وشعره ص ١٢٩ - ١٥٣

(٢٨) القيثارة ص ١٠

(٢٩) الألحان ومقتطفات من غلواء ص ٥٥ - ٥٧.

(٣٠) صورة للصفحة العاشرة من ديوان الشاعر الأول «القيثارة». التي تضمنت قصيدة «القلب لايشرى»

(٣١) هو أمين تقي الدين (١٨٨٤ ـ ١٩٤٧)

(٣٢) هو شبلي الملاط (١٨٧٥ ـ ١٩٦١)

(٣٣) هو نقولا فياض (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨

(٣٤) هو حليم دموس (١٨٨٨ ـ ١٩٥٧)

(٣٥) هو إيليا أبو ماضي (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧)

(٣٦) هو خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)

(٣٧) هو مارون غصن (١٨٨١ ـ ١٩٤٠

(٣٨) هو بطرس البستاني (١٨٩٥ ـ ١٩٦٩)

(٣٩) هو عبد المحسن الكاظمي (١٨٧٠ ـ ١٩٣٥)

(٤٠) هو أمين ناصر الدين (. . . ـ ١٩٥٣)

(٤١) هو رشيد سليم الخوري (١٨٨٧ ـ ١٨٨٤)

(٤٢) مجلة البيان ، ع ٢٣٣ (١٩٢٧). لم يتيسر لي الرجوع ثانية إلى أعداد هذه المجلة ، النادرة ، فاكتفيت من «الفندق الأدبي» بما أوردته في كتابي «إلياس أبو شبكة وشعره»

(٤٣) إلياس أبوشبكة ـ دراسات وذكريات ، ص ١٩

(٤٤) جريدة البرق، العدد ٢٩٥٩ (١٩٢٨) ص ١ . وانظر أيضاً «إلياس أبو شبكة وشعره » ص ٢٦١ ـ ٢٦٢

(٤٥) انظر ديوانه «من صعيد الآلهة».

(٤٦) المعرض العدد ٩١٥ (١٩٣٠) . ألقيت هذه القصيدة في حفلة غداء أقامها أحمد شوقي في منتدى الغزيري في بيروت لعصبة العشرة حضرها ميشال أبو شهلا والشيخ فؤاد حبيش وكرم ملحم كرم والياس ابو شبكة . وعصبة العشرة عصبة أدبية نقدية دعت إلى التجديد واتسمت بالجرأة . تألفت في أول عهدها من عشرة من أدباء لبنان الشبان . إلا أن نشاطها اقتصر فيما بعد على جهود أربعة منهم . وهم : أبو شهلا والشيخ خليل تقي الدين والشيخ فؤاد حبيش وألياس أبو شبكة .

(٤٧) المعرض ، العدد ٩٢٤ (١٩٣٠). المقطوعة في الطفل ابراهيم نجل شاعين بك المعلوف.

(٤٨) اشارة الى دفتر كانت السيدة ام الطفل تجمع فيه قصائد لم تنشر لشعراء مختلفين.

بزحلة ـ بمناسبة افتتاح موسم الاصطياف ، وكان من شعراء الحفلة بشارة الخوري ونجيب لبان وخليل تقي الدين. (٥٢) هي «عصبة العشرة».

(٥٣) المعرض ، العدد ٩٦٨ (١٩٣١) . هنأ بهذه القصيدة العروسين منصور مخلوف واوجيني تقلا .

(٥٤) العاصفة، العدد ٧٢ (١٩٣٤) ص ٩

(٥٥) المكشوف ، العدد ٢٠٨ (١٩٣٩).

(٥٦) مارون عبود الناقد الأدبي. وقد كان من أساتذة هذه الجامعة . ثم تولى إدارتها . ولد سنة ١٨٨٦ وتوفي سنة ١٩٦٢ . له مؤلفات كثيرة في النقد الأدبي والادب والاجتماع، وأقاصيص وروايات وتمثيليات . انظر ترجمته ومراجع دراسته في «مصادر الدراسة الأدبية» ج ٣ ق ١ ص ٧٩٢ ـ ٧٩٦ ليوسف أسعد داغر.

(٥٧) جريدة البرق ، العدد ٣٠٠٨ (١٩٢٨) . هذه القصيدة من أوائل شعر غلواء» إلا أنها لم ترد في «الألحان ومقتطفات من غلواء» (١٩٤١). ولم ترد أيضاً في «غلوء» (١٩٤٧) في النص الأخير المنقح الذي شاءه الشاعر. ومن المعروف أن شعر «غلواء» قد لحقه كثير من التنقيح بين مرحلتي نشره في المجلات والجرائد ونشره مجموعاً في ديوان واحد أو قصيدة طويلة واحدة. وقد سبق أن أشرت إلى هذا التنقيح في كتابي «إلياس أبو شبكة وشعره» (١٩٥٦) ص ١٦٦ ـ ١٧٦ .

(٥٨) المعرض ، العدد ٩١٠ (١٩٣٠) . هذه القصيدة ، مثل سابقتها «المريض اليائس أمام الفجر الأخير» من شعر « غلواء» الذي نشر في المجلات والصحف، ولم يرد فيما بعد في «الألحان ومقتطفات من غلواء»، و «غلواء».

(٥٩) المعرض العدد ٩٦٣ (١٩٣١). والقصيدة بلاعنوان.

(٦٠) العاصفة، العدد ٦٤ (١٩٣٣) ص ١٩.

(٦١) إلياس أبو شبكة وشعره ص ٢٧١ ـ ٢٧٢ . نظمها الشاعر سنة ١٩٣٩ بمناسبة اصطياف الملك فيصل الثاني بلبنان . وهي السنة التي ونصّب فيها ملكاً على العراق، بعد مقتل أبيه الملك غازي . وكان يومذاك طفلاً في الرابعة من العمر.

(٦٢) انظر إلياس أبو شبكة وشعره ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥

(٦٣) الأديب ١٢ (١٩٤٢) ص ٢

(٦٤) Pavie مدينة إيطالية غلب فيها شرلكان ملك إسبانيا، فرنسيس الأول ملك فرنسا، عام ١٥٢٥ ، فكتب هذا الأخير إلى أمه يقول: «لقد خسرنا كل شيء إلا الشرف».

(٦٥) مجلة المشرق، ج ٢ (١٩٤٥) ص ٣٩ ـ ٤١

(٦٦) «عصاي السوداء» مجلة الرسالة، العدد ٥ (بيروت ١٩٥٦) ص ٣١ ـ ٣٣ ، ٨٣

(٦٧) إلياس أبو شبكة وشعره ، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤

(٦٨) «أبو شبكة . . . ملامح وذكريات» مجلة الأديب ٣ (مارس ١٩٦٤) ص ٥ ـ ٦ . ولم أعثر هذه القصيدة فيما رجعت إليه من المجلات والجرائد.

كتب

تحليل الخطاب الشعري

استراتيجية التناص

■ مصطفى بغداد

قبل ان نعرض لطريقة المؤلف كما يحددها نشير الى المحاور الاساسية التي يضمها الكتاب . وهي كما يؤكد المؤلف في المقدمة تنقسم الى قسمين : أولهما : يضم جملة فصول تشتمل على عدة عناصر نظرية ، وتدور على المحاور الآتية : تحديد المفاهيم ، وتبني القصدية في الأصوات والمعاجم والتركيب النحوي ، واسرار مقصدية الاقناع بالأدوات البلاغية والتنامية والأفعال الكلامية .

وثانيهما : يطبق ما ورد في المقدمات النظرية ومن سلم بها فعليه أن يتحمل نتائجها ، على أن طبيعة القصيدة حتمت علينا استثمار بعض العناصر أكثر من غيرها ، ذلك أنها تقوم على الثنائية الأساسية : الايجاب ، السلب ، في جد الدهر ، عبثه ، الحياة ، الممات ، الطاعة ، المعصية ، الغنى ، الفقر ، المدح ، الذم . وهذه الثنائية فرضت علينا ان نقرأ القصيدة بوجهين : ايجابي وسلبي مستغلين مفهوم الاشتراكي والتشاكل . ويؤكد المؤلف أن أغلب هذه القصائد عبارة عن نظم تاريخي للأحداث ووقائع وأسماء أشخاص وأماكن ولذلك ان الرجوع الى خارج النص في حدود ضيقة لأن القصد ليس هو التاريخ وانما السعي الى عرض تقنية جديدة في التحليل تكشف مقاصد الشاعر الظاهرة والمضمرة .

يحبذ الدارس أن يتسم تقديم هذه الدراسة على الشكل التالي : في القسم الأول عناصر لتحليل الخطاب الشعري ويقسمه الى ثمانية فصول . في الفصل الأول يدرس التشاكل والتباين وتحديد المفهوم ومحاولة التركيب والتمثيل بما فيه تشاكل التعبير وتشاكل المعنى وتعدد التشاكل . وفي الفصل الثاني يدرس الصوت والمعنى ومعطيات لغوية ورمزية تشاكل الصوت . ورمز تشاكل الكلمة ورمزية اللعب بالكلمة ومعطيات موازية للغة . وفي الفصل الثالث يخصصه لدراسة المعجم : المعجم والتراكيب والمعجم قائمة وآليات توليف المعجم والمعجم بين القصدية والاعتباطية وقراءة المعجم .

في الفصل الرابع يدرس التركيب ، والتباين والتشاكل والزيادة في المعنى زيادة المبنى ، وبنية التعدي . وفي الفصل الخامس التركيب البلاغي بما في ذلك الاستعارة والنظرية الابدالية والنظرية التفاعلية ، وما يتبع ذلك من نظر البلاغيين العرب ونظرية المحدثين ، ثم الاستعارة والتحليل بالمقومات ، ويعود المؤلف الى دراسات ونظريات «الجشتالتية» على الخصوص وعند لاكوف وجونسون وبالمر ، ويختم هذا الفصل بدراسته للكناية والمجاز المرسل .

وفي الفصل السادس يصل الى التناص فيحدد المفهوم أولا ثم يحلله كتناص ضروري واختياري وتناص داخلي وخارجي ويعرف بآلياته ، والتناص الذي يكون في الشكل وفي المضمون ثم التناص والمقصدية .

في الفصل السابع يركز على دراسة التفاعل ويركز في ذات الوقت على التيارات التالية : تيار موريس وتيار فلاسفة أوكسفورد تيار التوليد يين ، وتيار السرديين ثم المعينات والموجهات والثنائية .

وفي الفصل الأخير من هذا القسم يحلل المقصدية ويركز على المدارس التالية : مدرسة كرايس ، ومدرسة سورل والتركيب بينهما .

ومن القسم الثاني من الكتاب يدرس استراتيجية التناص مبتدئاً ببنية التوتر ثم بنية الاستسلام ثم بنية الرجاء والرهبة .

وبطبيعة الحال فان الاستاذ محمد مفتاح يحدد في البداية الصعوبات والمشاق التي تعترض الباحث في اطار هذه المنهجية وهو يقول في ذلك : حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات لتدريس الخطاب الشعري والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين العكوف عبر ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة تم تطبيقها على الخطاب الشعري ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث ان اية مدرسة لم تتفق الى الآن في صياغة نظرية شاملة وانما كل مانجده هو بعض المبادىء الجزئية والنسبية التي اذا اضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الاحادية الى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق» .

وفي هذا الاطار يقدم للنظريات اللسانية ، ويصنفها حسب مجموعاتها الكبرى الأساسية مبتدئاً بالتيار التداولي وشعبيته الكبيرتين : نظرية الذاتية اللغوية ونظرية الأفعال الكلامية ثم التيار السيميائي والكتب المهمة التي اهتمت به ككتاب محاولات في السيميوطيقية الشعرية لكريماص ، وبلاغة

الشعر لمجموعة من الدارسين وكتاب سيميو طيقا الشعر لميكائيل رفاتير ومعجم كريماص وكورتيس ثم التيار الشعري ومساهمات ياكبسون ، وجان كوهن وموثينو، ويؤكد الباحث بعد ذلك أن هذه النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص هي التي قربتنا خطوات في سبيل ادراك خصوصيات النص الأدبي.

ونجد الاستاذ محمد مفتاح يتبع المفهوم. مفهوم كل المصطلحات التي تدخل في اطار الدراسة بالتحلي والدرس وبمتابعتها والحديث عن تطورها ثم ارتباطها بالخطاب الشعري. لنسف ما يقوله مثلا عن التشاكل: ان أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء الى ميدان اللسانيات هو «كريماص» وقد احتل منذ ذلك الوقت هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقي البنيوي مركزاً أساسيا، وكأي مفهوم جديد فان المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص ولكنه لم يرفض مع ذلك وانما سموه بوجاهته كمفهوم اجرائي لتحليل الخطاب عبر ضوئه ولذلك نجده خضع لتطورات عبر تنقله لديهم، وهكذا اذا كان كريماص قصّره على تشاكل المضمون من كتابة الدلالة البنيوية فان راستي عممه ليشمل التعبير والمضمون معا، اي أن التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلا صوتياً، وتشاكلا نبريا وايقاعيا، وتشاكلا منطقيا وتشاكلا معنويا ونفس هذا التوسيع تبنته جماعة في كتاب بلاغة «الشعر».

واذا كان تتبع الدارس لمفهوم التشاكل بصفة عامة ينطلق من هذا التحديد فانه أيضا على مستوى أقسام التشاكل وأنواعه يقف عند كل الجوانب المرتبطة ويسوق لذلك أمثلة موضحة له.. في تشاكل التعبير مثلما يقول مستدلا بالبيت الشعري:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور يقول الدارس: اننا نجده يحتوي على تشاكلات صوتية عديدة مثل العين والهمزة وغيرهما كما ان هناك تشاكلا على مستوى النبر والتفعلة. ويتعدى التشاكل الصوت المفرد الى الكلمة جميعها مثل ما نجد في تكرار الكلمات بصفة عامة وفي بعض أنواع الجناس بصفة خاصة.

والمؤلف لا يتخوف من ولوج بعض القضايا الشائكة لأن ذلك سيخدم المجال الذي يبحث فيه ويريد تحديده ودراسته ولذلك نراه مثلا وهو يدرس التفاعل يقدم له بما دار من نقاش حول مسألة اللغة. يقول الدارس: لقد استمر زمن غير يسير كانت فيه جل التيارات اللغوية والمنطقية لا ترى في العملية اللغوية الا جانبها التواصلي الذي يقدم معلومات الى المتلقي، وقد ظهر كرد فعل ضد هذا الاتجاه تيارات تتخذ منطلقاً لها تعدد وظائف اللغة كـ «فتجنشتاين» وفلاسفة اللغة العادية وبعض اللسانيين وفتجنشتاين يشبه اللغة باللعب الذي له قواعد يجب معرفتها حين ممارسته. هذا التشبيه بنى عليه «ديكرو» نظريته في كتابه قل ولا تقل فهو يعتبر أن اللغة لعب، وبالأحرى كواضعة لقواعد اللعب وهذا اللعب كثيرا ما يختلط بالوجود اليومي وقد سمى المؤلف هذا الاتجاه وطوره في مختلف أبحاثه التي أغلبها يتناول أدوات الاحتجاج في اللغة وأما فلاسفة اللغة فقد اهتموا بالأفعال الكلامية وبقواعد الخطاب عامة، وعدد ياكبسون تبعا لبوهلر وظائف اللغة ان كل هذه النظريات تجمع الآن تحت اسم عام هو التداولية التي تتناول مظاهر لغوية عديدة بوجهات نظر متنوعة ولكنها تكاد تتفق على أن اللغة اجتماعية يمارسها أناس يعيشون في مجتمع وهذه الممارسة خاضعة لقواعد.

ولكي تكتمل لدينا طريقة المؤلف في التحليل نسوق أمثلة أخرى فهو يقول مثلا عن بنية التوتر ومن خلال تحليله للبيت الشعري: الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور يقول: ان الشعر عبارة عن تشاكل وتباين وسنشرع في التحليل مبتدئين من الأخص الى الأعم. ان أول ما ندركه من التشاكلات هو الأصوات وكثير منها يرجع الى حيز واحد وهو الحلق (أ - هـ - ع - ح) وهي تدل هنا عبر معنى أساسي وهو الحزن والزجر. واذا ما نظرنا الى هذه الأصوات غير مركبة فاننا نجد تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة الى درجة ويدل تتابع الهمزة التألم والرثاء. تلك بعض الايحاءات المستخلصة من تردد بعض الأصوات، وتضاف اليها وظيفة هندسية تنظيمية لبنية البيت فهي عامل ربط بين الشطرين. ان هذه الوظيفة التنظيمية هي من بين ما يلجىء الشاعر الى استعمال بعض الاصوات دون غيرها على أن من البيت أصوات اخرى وهي (ل، م، ن، ر) لا يعني تكرارها شيئاً الا اذا كانت هناك قرائن مرجحة توجهها الى معنى ما.

وهو نفس المنهج أيضاً في تحديد كل المصطلحات لما سبقت الاشارة الى ذلك. يقول المؤلف عن التناص: قد يرى المطلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص تداخلا كبيراً بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات ولهذا فان الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والابستيمية التي ظهر فيها. ولذلك يركز الدارس على بعض مفاهيم النص، كالنص باعتباره مدونة كلامية أو حدث أو تفاعلي أو معلق أو توليدي. ويسوق بعد ذلك تعريفات كريستيفا، وأرفي، ولورانت للتناص ليخلص في النهاية الى أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة عن طريق المعارضة او المعارضة الساخرة أو السرقة.

● دار التنوير - بيروت - ١٩٨٥ - ٣٦٠ صفحة

الرباط

رأي

اجابات بلا اسئلة

عندما نتحدث عن حوار الثقافات ينصب اهتمامنا على وصف السائد الثقافي والفكري في مرحلة ما، وعلى ما قدمته ثقافة الآخر وآدابه الينا من خلال الترجمة والتأثر وما الى ذلك.

لكن ما نغفله في هذا الصدد هو باختصار جوهر المسألة كلها. أعني، التهيؤ الفكري والثقافي للمتأثر، أو الناقل، واستعداده الحضاري قبل كل شيء فتوفر امكانات النقل اللغوية على سبيل المثال يبقى في اطار الشكل المحض اذا لم يكن هناك استعداد متعطش للجديد المنقول. فافلاطون في الفلسفة ليس منقولا لغويا فقط، انه اجابه عن اسئلة لم يشبعها المحيط المحلي لبيئة ثقافية متشوفة الى ماوراء الأفق القريب. لهذا تصبح ترجمة افلاطون الى لغة ما تغيبياً للافلاطونية وحجباً لها وراء اللغة.

وما يصح على مثالنا السابق في الفلسفة يصح بالقدر نفسه على أنشطة العقل والوجدان البشريين في الحقول الأخرى. لقد غرقت المترجمات النثرية عن الغرب في مرحلة النثر (المنفلوطي) في المنفلوطية المغالية في رومانسيتها ورخاوتها العاطفية. بحيث يصعب التعرف على الأثر الغربي المنقول وفرز صفاته بعد ان اكتسى أسلوبا له خصائص مغايرة ورؤيا مغايرة أيضا. والمقارنة بين ترجمات خليل مطران وجبرا ابراهيم جبرا لأعمال شكسبير تقدم لنا مثالا في هذا الصدد، وقد نجد (شكسبيرين) متباعدين روحاً ومعنى لدى كل من المترجمين كلاهما قدم لضيفه الانجليزي أثاثا لغويا واسلوبياً مختلفاً.

وقد لايتعرف (جيته) على نفسه في فاوست العربي الذي نظمه محمد عوض محمد. ولو قدر لفاوست أن يحل ثانية في مترجم عربي حديث ذي حساسية مختلفة وفهم اكثر تطوراً لوجدنا (فاوستين) أيضا يتجاوران في مكتبتنا، وقد يطرد أحدهما الآخر، هذه الامثلة اثارتها لدي مقارنة سريعة بين ترجمتين حديثين لقصائد اليوت، احداهماليوسف سامي اليوسف الاخرى للدكتور عبدالواحد لؤلؤة، والمترجمان بخلاف مطران وجبرا يعيشان عصرا واحداً وتحت سقف ثقافي واحد.

يفرق بينهما الامكانات الذاتية والحساسية الشعرية لكل منهما، إن مجال الاجتهاد في اعادة ترجمة ما هو (مترجم) مشروع لكل ذي لغة وذوق، والمسألة تتخطى مجرد تبديل الكلمات، فالسوسن لدى (اليوسف) هو نفسه (الليلك) الطالع من الأرض الموات لدى (لؤلؤة) لافرق بينهما الا ما تمليه الحساسية تجاه المفردة وتداولها ولقد وجدت في لغة اليوسف فخامة (كلاسيكية) تذكر برديفها الانجليزي ما قبل اليوت، بينما كان د. لؤلؤة اكثر جرأة في تحديث العبارة، واكثر مغامرة في البحث عن اللفظ المتداول، وكان بذلك أقرب الى روح الحداثة الاليوتية، لااريد هنا المقارنة بين ترجمتين لنص واحد. لكن ما اريد الاشارة اليه هو ان الترجمة كوسيلة نقل تفضح روحية وحساسية وعصرانية الناقل، فبقدر ما فيه من (اليوتية) يتشرب اليوت ويوصله الى عمق لغته وبجمالياتها. لهذا يبدولنا الآن من المستحيل ان يترجم شاعر ذو حساسية قديمة ورؤيا قاصرة عن استشراف العصر شاعراً حديثاً، لقد قرأنا على سبيل المثال (بيرس) بلغة كلاسيكية (لاهوتية) بلغ بها (علي اللواتي) دقة مشهودة. وقرأنا ترجمة كثرت حول دقتها الشكوك لأدونيس، فوجدنا أنفسنا ننجذب الى العبارة الأدونيسية، لقد حل بيرس في قالب حديث وأحيط بجماليات تنتمي من حيث الجوهر الى رؤيا حديثة. ولعل هذا هو ما دفع أدونيس الى درء التهمة حول تأثره ببيرس بقوله: ان بيرس ذو حضور أدونيسي في اللغة العربية.

ان أمثلة الترجمة التي أوردناهما تقربنا مما اسميناه الجوهر المهمل لحوار الثقافات، فالكتب التي تتكوم على سطح الذاكرة

(المتلقيـة) ستواجه عسرا شديدا في هضمها وتلفظ الى الخارج، وهي لاتـذوب او تؤدي وظيفتهـا كتلقيـح ثقافي في الأقل الا عندما تجد استعداداً حضاريا لقبولها أو حاجة روحية عميقة لها.

ان مكتبـات عظيمـة برمتهـا قد استحالت وقوداً للحمامات في بعض الحضـارات المحتضـرة، وكان القليل جداً من كتب مماثلة لقـاحـا شديـد الفـاعلية في حضارات أخرى، من هنا فان المقولة السـاذجـة (نأخـذ ما يلائمنـا) وهي وليـدة رؤيا توفيقية للعالم هذه المقـولـة كان يجب ان تتحـول الى (نأخذ ما نبحث عنه) لاننا في الحـالـة الثانية نعثر على اجابات تقريبية عن أسئلتنا اللاثبة، بينما في الحالة الأولى نعثر على أنفسنا اكثر استطالة أو اقل.. في مرايا تفاجئنا (بنا) ثانية!

في الخمسينـات (العـربيـة) كانت الحـداثـة مشـروعـاً قد بدأ يتأسس للتـو، على جذور اجتمـاعيـة سيـاسيـة، كانت تعبيرا عن تشـوف للخـروج من الأقبيـة الرطبة الى شمس العصر الحديث، وكـان عدد الكتب التي ترجمت وألفت عن الحـداثة حينئذ لايزيد عن (رقم) متـواضـع جداً بالقيـاس الى الكتب التي تغمـر رفـوف مكتبـاتنـا في الثمـانينـات، وبـالـرغم من ذلـك نجد ان حيـويـة التحـديث على أصعـدة مختلفـة قد انحسـرت كثيـرا، وانا أغفل بالطبع النزوعات المغالية في التحديث الشكلاني لانها تلتقي من حيث لاتقصد مع السلفية المغالية على (اللاتاريخية) التي تؤاخي بين النقيضين المتطرفين.

لقـد ذهب بعض الكتـاب في الستينـات الى حد القول: ترجم كتـابـا تنشيء تيـاراً هذا الشطـط الـذي قبلنـا به عشرين عاماً دون تمحيص نعـاود قراءتـه اليوم، لنجد ان ترجمة كتاب قد تنشيء تياراً لكنه تيار لايدوم اكثر من بضع سنوات يتلاشى بعد ذلك كفقاعات في الهواء، ونعود ثانية الى الصفر.. وهكذا..

ان نقـل تراثـات العالم كله الى لغة ما لايكفي لاحداث تحول جوهـري ان لم يكن تلبيـة لحاجات أساسية انه يتراكم كمعلومات ونتف معـرفيـة معلقـة على جسـد قصيـدة بحيث تفقـد القصيـدة (هويتها) كنوع أدبي دون ان تبلغ المرجع المعرفي.

لهـذا لا استغـرب وجود (مثقف) يقرأ هيجل وسارتر وشتراوس ليـلا، ويضـرب في النهـار (بهيمتـه) وهـو يتسلق جبـلا ليـلامس نجمـة، ان هذا التقـاطـع العلني الحـاد بين ثقافة مشجبية مجردة ومقيمـة في الـذاكـرة وبين قلب متـوحـد موحش قد يجـد تفسيره الأولي في غياب الحاجة الى المعرفة.. او في غياب ضرورتها.

وهـذا التقـاطـع الحـاد ادى بطبيعة الحال الى افراز أمثلة بالغة الطرافة، قد تتطلب في بعض الأحيان عناية نفسية ـ تحليلية، كأن نجد كاتباً يشرب لوتريامون ورامبو وكوكتو ويدعو الى كتابة الشعر العمـودي، يدعـو الى الحـداثـة ورديفهـا الأعلى ـ الديمقراطية ـ ويزهو بكلاسيكيته ورجعيته بدون تحفظ.

كيف يمكننـا ان نجد تفسيـرا لهـذه الشيـزوفـرينـا الثقافية خارج معادلة: الحاجة ـ التلبية،؟

أيمكننـا بعـد كل هذا ان نتساءل بدون سخرية أو مماحكة عن عدد الشعراء والفلاسفة والنقاد الذين ترجموا الى لغتنا؟ وهل حل هؤلاء في اللغة الغريبة الساحرة وهجعوا في ذاكرتها..

ان لم يكن هذا.. فاين الأوراق الجديدة على أغصانهم وأين هي فصولنا؟؟

هامش: لم يتعـرف رسـول حمـزاتـوف على احـدى قصـائـده المتـرجمـة، الى العـربيـة وكاد ان ينكرها لان المترجم حاول ان يتـرجم مشـاعـر حمزاتوف نفسه تجاه داغستان.. بينما كان عليه لكي يترجم هذه المشاعر.. ان يحتكم الى مشاعره الخاصة تجاه وطنه هو. ولعل هذا المثال يجسد ما قصدت اليه ـ تماماً في هذا الرأي.

بين المجلات

مجلة الشعر

جاء فى الافتتاحية: «ان تونس اليوم تعج - أكثر من أي وقت مضى - بشعراء يلتقون جميعاً فى التنوع والاختلاف وفى النزوع الدائم الى تأسيس الاضافة: قولا بالتجاوز ومجابهة لشتى الاشكاليات والاسئلة الخطيرة»

جاءت هذه الافتتاحية لتدعو الاساتذة «الجامعيين للاسهام الفعلي فى الدورة النقدية (...) لقد سبق أن دعونا هم مرارا ولكنهم انصرفوا عن النص الابداعي فى تونس (...) الى غيره من النصوص الأجنبية لمبدعين كبار...

وبالتالي نخلص الى سؤال يبدو مهما:

هل يظل الشعر التونسي فى حل من الناقد التونسي؟ ان مثل هذا الغياب يحيلنا على (...) مدى ولع الناقد التونسي بالمظاهر البراقة (...)

هى دعوة اذن، الى المبادرة باكتشاف انفسنا (...) من اجل تونس/الكلمة

وكتب المنصف وناس فى «الشعر والايديولوجيا - ملاحظات نظرية»، و «الايديولوجيا جزء لايتجزأ من الخطاب الشعري (...) وفى ذلك تاكيد لعدم صحة مقولة «الفن للفن» (...) ان هناك تصوراً بدائيا للأيديولوجيا لدى الشاعر التونسي، هذا التصور الذي يقوم على تكثيف صور ملامح الفقر والمعاناة، في حين أن الانتماء الايديولوجي عملية مركبة تشمل الهيكلة العامة للخطاب الشعري وطبيعة اللغة المستعملة واشكال توظيف الصور والرموز.

وخطر عملية التعسف يكمن فى بقاء الصور الشعرية سطحية وناتئة نتوءا واضحا وغير مدمجة فى نسق نظري معين (...) ولكن توافق الرمز مع الايديولوجيا توافق صعب التحقيق لاختلاف طبيعة كل من البنيتين الرمز والايديولوجيا فالرمز يعني التعالي عن العلالة البسيطة والبدائية للصورة والشعرية، فهو دعوة للتفكير فيما هو غير معلن وما هو غير ظاهر (....)

وفى العدد «لقاء مع الشاعر ممدوح عدوان» أجراه عارف به وبشعره هو المنصف المزغني - ولم يكن ممدوح عدوان فى صف ادونيس ومن هم فى ظلاله من الشعراء الذين يتحدثون عن الشعر اللغوي. عن شعر اللغة وتفجير اللغة والمفردة اللغوية»: «انا اعتبُر اللغة مثل الحدث (...) انت تستخدم اللغة لا أن تستخدمك اللغة...»

وعدوان فى خلاف مع بول شاوول الذي يقول: «ان الشاعر الذي يتحدث عن شيء مشترك مع الجمهور يكون مرتكبا الخيانة»، وعدوان ممن «يهذب» قصيدته: «انا اكتب القصيدة ما يقرب من عشر مرات وفى كل مرة أعتقد ان القصيدة انتهت لكنها تحتاج الى تغيير، فابيضها ويحدث ان احذف واضيف (...) ولكنني لأنني اعيش جو القصيدة، دائما تبدو اشياء جديدة. اراجعها واشطب فتتحول المبيضة الى مسودة اخرى» فى الاثر الفني صناعة «القصيدة لاتنتهي ابداً الا حين تفلت مني للنشر..»

وفي العدد «خواطر فى ترجمة الشعر من خلال ترجمة نثرية وثلاث شعرية لبحيرة لامرتين» كتبها د. نور الدين صمود والترجمات هى ترجمات: الزيات، على محمود طه، ابراهيم ناجى، نقولا فياض.

وفي العدد شعر لمحي الدين خريف: للمعية عباس عمارة ومحمد جميل شلش وعبد الرحمان مجيد الربيعي وعدنان الصائغ ومحمد كمال المدائني والحبيب الهمامي وعبد الرؤف أبو فتح وغازي القصيبي.

المجلة العربية

يتابع «الجرجاني» موضوع «النمطية في القصيدة الحديثة» «مؤيداً القاعدة بالمثل، ويرى المثل والأمثلة لدى شعراء قلدوا عبدالله الصيخان يقول «بعد أن نشر الصيخان فضة (قصيدة فضة نتعلم الرسم) في ٢٤ ذي القعدة ١٤٠٠ هـ فى «اليمامة» عدد (٦٢٠) تيقظ الشعراء «الزملاء» فنشروا مجموعة من القصائد التي تتجر مع فضة الى ذات الجوهر الفني بمعظم تفرعاته كالشعراء عبدالله البابطين ومحمد الثبيتي وفاروق بنجر واحمد فقيه وغيرهم.

يقول «الصيخان» (فضة الان جالسة بين صمتي وبيني» ويقول عبدالله البابطين (...): (لك الآن متكأبين صمتى وبيني)...»

وفى العدد أحكام نقدية اطلقها «اديب كبير» على «٤٠ كاتبا سعوديا» منها فى الشباب:

عبدالله الصيخان «كان يمكن ان يكون افضل مما هو..» محمد الحربي «انصحه بقراءة التراث» محمد العلي: «أديب متمكن.. والذين لايعرفون (الأصالة) يعتبرونه (حداثيا)... كما ان الذين لايدركون معنى الحداثة يعتبرونه خير حداثي.. وفى ادعاء الطرفين له:

اصالة متسربلة بثياب الحداثة!!

محمد الثبيتي «الأصالة فيه طبع، ومع موجة الحداثة، نراه يشيم نحو برقها الخلب.. لذا تراه يميل حينا الى الغموض.. وبيني وبينك الأيام ان لم يتبرأ من «الحداثة» تبرؤ الذئب من دم ابن يعقوب!»

وللذين يريدون أن يعرفوا الاسم الذى اطلقه طه حسين على بيته وهو «رامتان» نشير الى بحث موجز فى العدد جاء فيه «رامة: عبارة عن موضعين من الرمل مرتفعين وممتدين مسافة تبلغ (٥و٣ كم) لكل موضع، وبينهما مسافة تصل الى (٥ كم) تقريبا، ويطلق عليهما: «الرامتان» (. . .) وهي - أي رامة - تقع فى منطقة القصيم. . .» وذكر الباحث مصادرة ترى الم يرد عن الموقع كلام فى معجم «بلاد القصيم» للعبودي؟ ولمن يهمه موضوع «السرقات» نقرأ رسالة وجهها من مصر الدكتور أحمد عامر الى «المجلة العربية» يقول فيها:

«نشرت مجلتنا العربية فى العدد (٨٦). . . قصيدة «أضيع بعينيك» للشاعر السوداني (محمد سعد دياب). . . وبعد مرور اكثر من سنة فى عددها (٩٩). . . أعادت نشر هذه القصيدة «اضيع بعينيك» بتوقيع الشاعر د. عادل فرج عبد العادل (من مصر). . ولم تشر مجلتنا المحبوبة الى سابقة النشر. . فاين الحقيقة؟؟. .»

نشر المجلة هذه الرسالة بعنوان «سرقة في وضح النهار، ولص الأدب دكتور. . !»

السرقات الأدبية كثيرة، متنوعة، وفى مختلف الاقطار العربية وفى الرسائل الجامعية القائمة على منهج البحث العلمي. . انها، اى «السرقات» تصلح لبحث اكاديمي فى الماجستير او الدكتوراه!

العربي

جمادى الأولى ١٤٠٦/فبراير ١٩٨٦ في باب «وجها لوجه» يلتقي رجلان من رجال المسرح العربي (. . .) الفريد فرج مبدع المسرحيات التى اسهمت مع غيرها من مسرحيات فى صنع نهضة المسرح العربي فى الستينات ومن تلك المسرحيات «علي جناح التبريزى وتابعه قفه» و«سليمان الحلبى» (. . .) اضطر تحت وطأة ظروف السبعينيات الى الهجرة الى اوربا (. . .) واما عبدالعزيز السريع فهو كاتب مسرحي بارز من الكويت، الف عدداً من المسرحيات منها «الجوع» و«لمن القرار الاخير» (. . .). . .»

يقول الفريد فرج: «انا من المسرح العربي الابن المغترب والفنان الحائر والرجل الذى له صلة بالمسرح وليس له صله بالمسرح. .»

ويقول: «. . . أما المشكلة الحقيقية التي اعتقد ان المسرح يعاني منها فهي مشكلة النص في العمل المسرحي، فالنص هو اصل العملية المسرحية.

اننا نقرأ تاريخ المسرح. . . فهل كان المسرح اليوناني فيما يعنيه لنا الا نصوصاً. .

ويكتب الدكتور محمود الربيعي في «الناقد العربي الحديث فى مفترق الطرق» يريد الى التخبط فى المناهج العربية والابتعاد عن الأدب نفسه. وبدأ المقال بالثناء على جيل التنويريين من جماعة طه حسين و«كأن الرواد كانوا يريدون ان يقولوا (وبحق) ان الوطن العربي (من الناحية الأدبية) لايعاني من ازمة المادة الخام (النصوص الأدبية) وانما يعاني من ازمة الأدوات (مناهج الدرس) التي يستخدمها فى استثمار هذه المادة الخام. ولعلهم بذلك كانوا يعبرون عن روح النهضة كلها وهى اننا لانعني باللحاق بالغرب ان نكون بعضاً منه، وانما نعني استخدام حقنا الطبيعي فى الاستفادة من المنجزات البشرية فى تناول تراثنا تناولا صحيحا بركب البشرية المتقدم. . .»

كل العرب

٢٦ شباط ١٩٨٦

يصادف شباط ١٩٨٦ مناسبة مرور مئة عام على ولادة مارون عبود، وقد اجرت المجلة لقاء مع حفيده وليد عبود جاء فيه ان مارون عبود كان مناضلا عنيداً ضد الطائفية، وصوتا مدويا عن قضايا لبنان والأمة العربية جمعاء «لقد كان مارون عبود متحرراً من الطائفية. ولهذا سمى ابنه محمدا. وكان احب الألقاب (يقصد الكنى) اليه هو ابو محمد مع ان محمداً نجله الثاني»

وتحدث وليد عبود عن بيت مارون عبود فقال: «لقد اهتم مارون عبود، اول الأمر، ببناء بيت صممه هو بنفسه وفق هندسة لبنانية صرف كان يرتاح اليها. وهذا البيت المتحف (مقره فى بلدة عين كفاح فى قضاء جبيل) يتألف من القاعات التالية:

١ - قاعة الخالدين (. . .)

٢ - ديوان العرب (. . .)

٣ - فيه الوادي: وهذه عبارة عن غرفتين علويتين، تضم الأولى لوحات زيتية رسمها الفنان الايطالي ارتورو أورتيس فى السنة ١٩٥١ لأدباء لهم مكانة خاصة عند مارون عبود. الأدباء هم: الجاحظ، سرفنتس فولتير، ودستويفسكى، نيتشه، برنارد شو (. . . .)

٤ - المكتبة وهى تضم ٦٠٠٠و مجلد باللغات التالية: العربية، الفرنسية،

السريانية، التركية (. . .) اضافة الى مخطوطات مارون عبود المنشورة منها وغير المنشورة، بما في ذلك الرسائل التي كان يتبادلها (. . .)

٥ ـ مكتبة رواد النهضة: وهو مبنى اضيف الى مكتبة مارون عبود ويضم ١٠ آلاف مجلد بينها مجموعات كاملة ونادرة من امهات المجلات اللبنانية والعربية مثل الجنان، المقتطف، الشرق، الضياء، الجامعة، المسرة، المعرض، الأديب، الآداب، العلوم، المعرفة، عالم الفكر (. . .) بقي ان نشير الى ان متحف مارون عبود معرض للقصف فى كل لحظة. .

وتتولى المؤسسة التي حملت اسمه مهمة احياء ذكره على مدار السنة وتبدأ «بنشر الكتابة بانتظام منذ العام ١٩٠٦ فى صحف «الروضة» و «النصير» و «الحكمة» (. . .) وسيصدر حفيده وليد نديم عبود فى نهاية شباط/فبراير الحالى كتابا يتضمن هذه المقالات مع شرح تفصيلي عنها»

يقسم الحفيد كتابات جده الى مرحلتين الأولى ١٩٠٦ ـ ١٩٣٤ والثانية من ١٩٣٤ حتى وفاته. . ويتحدث عن السبب الذي لقب به مارون عبود بجاحظ القرن العشرين توفي مارون عبود سنة ١٩٦٢. .

التضامن

عدد ٨ ـ ١٩٨٦/٣/١٤ (ص ص ٥٤ ـ ٥٥) حديث مع القاص فؤاد التكرلي بين فيه اسس منهجه فى الكتابة وهى: المحلية «وما يتبع ذلك من استعمال اللهجة العامية ومن اختيار مشاكل معينة تلتصق بالشخصية العراقية» وثالثا «العناية القصوى بالشكل القصصي الملائم الذي يمكن ان يجعل من الموضوع العراقي الخام: عملا فنياً راقياً ولقد «وجدت أن نفسي ومزاجي يتعاطفان مع المواضع الشعبية العراقية وانني اكون على احس حالاتي الكتابية وانا أواجه هذه المواضيع واعبر عنها».

«اما فى «رواية الرجع البعيد» فان الأمر قد توسع وعمق، هنالك بناء او تكوين روائي يمكن ان يعد كبيراً، وقد جرى تشييده من عوالم شخصية تتقاطع فيما بينها وتتقدم متطورة عبر الزمن. لقد استفدت من كل محاولاتي القصصية فى اللغة وفى خلق الصور والشخصيات فى نفس القارىء كما اخلق هذه المرة عوالم هي في الحقيقة رؤى شخصية او رؤى شخصيات الرواية. لذلك فاذ هذه العوالم هي اوسع من وجهة النظر الروائية، لأنها تقدم الشخصية فى عالمها الخاص، وليس من خلال منظورها الى العالم فقط»

أجرى الحديث «عيسى بن هشام» وجعل عنوانه «الرواية العربية لم توجد بعد» وتحته «جيل الخمسينات هو جيل البداية الصحيحة للقصة» «وأنا ضد انشاء «المعامل» القصصية الجاهزة. وجاء الى روح الحديث «اننا بحاجة الى بحث عن الاشكال الروائية العربية الملائمة. وفي ظني ان ما يعمله «بوجدره» فى الجزائر هو من جملة هذا البحث». . .

ويختم الاستاذ التكرلي حديثه بقوله: «أمام الرواية العربية ان تجد طريقها الخاص المتميز، ولن يكون ذلك الا بوعي ما يعمله المبدعون العالميون وبادراك سرصناعتهم بعد ذلك يمكننا أن نفكر برؤيانا الخاصة وبالشكل الذي يلائمها»

وهذا الذي ختم به حديثه هو ما يطبقه ـ وطبقه ـ فعلا. وقل من ادبائنا وقصاصينا من تتبع المبدعين العالميين كما فعل ـ ويفعل ـ التكرلي، وندر ان تجد مثله يتسقط الجديد ويهيم به دون ان يقع اسيراً له فهو اذ يقرأ الرواية الجديدة واللارواية ـ ويقرأ عنها ـ والى جواره اخوه الاستاذ نهاد التكرلي الاكثر هياما بالجديد ـ لاينسى اسراراً في عظمة رواية القرن التاسع عشر. . وما كان بعدها مدارس واتجاهات ـ وشاهدنا القريب روايته: الرجع البعيد.

وبعد: فان الذي قطعته ـ وحققته ـ الرواية العربية ليس قليلا ولكن المطلوب الجد لدى توالي الاجيال والعمل على الاحسن لاعلى الاشهر والأكثر ربحاً آنياً. ويقال ـ هنا ـ في غير الرواية من انواعنا الأدبية ما يقال فى الرواية.

الاسبوع العربي

٢٤ شباط ١٩٨٦ «المفكر زكي نجيب محمود. . العقل الذى لايشيخ وقد اصبح عمره (٨١) عاما، وهو مؤلف «قصة عقل» الذي تناول فيه حياته الفكرية الطويلة منذ بدأ القراءة وهو فى سن الخامسة عشرة، حتى اليوم ويقول فى هذا العدد: وحياتي الفكرية التى اعنيها غير حياتي الأدبية، لأنني تعقبت حياتي الأدبية فى كتاب «قصة نفسي» الذى اعدت اصداره»

الافق

٦ آذار ١٩٨٦ فقال عن «ميخائيل رومان (١٩٢٢ ـ ١٩٧٣): كان ظاهرة متفردة فى الثقافة المصرية المعاصرة، ولد في اسيوط، وتخرج (في) كلية

بين المجلات

العلوم بجامعة القاهرة (١٩٤٣) وعاش حياته مدرساً للعلوم الطبيعية بالمدارس والمعاهد، كان قريباً من دوائر اليسار المصري قبل ١٩٥٢ عاملا فى صحفهم ومجلاتهم، العلنية وغير العلنية ثم كاتبا ومترجماً لعدد كبير من الدراسات اقلها منشور واكثر هامذاع غير منشور عن فوكنر وميللر وتينسي وليامز وجراهام جرين وغيرهم من اعلام الأدب الغربي المعاصر (...)

عرضت مسرحيته الأولى وقد أتم الاربعين وكان الاستقبال العاصف الذي لقيته «الدخان» (...) نموذجاً لعواصف اخرى ستلقاها اعمالم التالية (...) وكان العملان اللذان وضعا اسمه بين كتاب المسرح المصري، بغير مراجعة هما «العرضحالجي» المنشور بعنوان «الزجاج» (...) ثم «ليلة مصرع جيفارا» (...) لقى كلا المعرضين (١٩٦٨، ١٩٦٩) استجابات جماهيرية متحمسة (...) مما ازعج السلطات القائمة، خاصة بالنسبة للعمل الاول (...) مما دفع وزير الثقافة (آنذاك الدكتور ثروت عكاشة) الى الأمر، بايقافه وهو فى قمة تألقه وسخونته..»

الوطن العربي

في عدد ٢٨ شباط الحلقة الأولى من ندوة الموقف الراهن فى أدب الكويت جاء فيها: «فى كانون الأول (ديسمبر) بدأ تأسيس رابطة الأدباء (...) ولم تتوقف الرابطة منذ عام تأسيسها الى الآن وانشأت مقراً لها والتحقت باتحاد الأدباء العرب كممثل شرعي للأدباء فى الكويت (...) واصدرتا مجلة «البيان» منذ عام ١٩٦٦...»

وجرى الحديث فى «صراع الأجيال» الى تقليل شأنه ودرجة من درجات نفيه، وفى حديث خصوصية الكويت فى الشعر الى اثباتها ضمن الشعر العربي فى عمومه والنص على تأثير السياب.

وجر الحديث عن القصة والرواية فقال سليمان الخليفي: «اسماعيل فهد اسماعيل كويتي ولكنه عاش فترة طويلة فى العراق، وحين عاد ظل يكتب من وحى تلك الفترة لذلك فانت لن تجد خصوصية كويتية فى أدبه على الاطلاق..» اما عن النقد «فالقطاع النقدي مهجور، والكتابة الصحفية السريعة قضت على المتابعة المتأنية. لم يتبلور لدينا ناقد متميز يهب نفسه لهذا العمل الشاق - من جواب لسليمان الشطي.

وفي العدد التالي (٧ آذار ١٩٨٦) جرى الحديث عن المسرح ويرى خالد سعود الزيد فى كتابه «المسرح فى الكويت» «ان سنة الميلاد الرسمية للمسرح فى الكويت هي عام ١٩٢٢

اليوم السابع

٣ آذار ١٩٨٦ حوار مع الروائي العراقي خضير عبدالامير «كتب اولى قصصه عام ١٩٥٦ ونشرها في جريدة الشعب... انا كاتب اجتماعي واشعر بالتزام الأديب ولذلك حاولت التجديد فى شكلي القصصي، اما المضمون فقد ظل عندي يتناول حالة الانسان من خلال وضعه الاجتماعي وعملية الواقع الكبيرة.. ولذا فان قصصي الأولى التي كتبتها منذ فترة منتصف الخمسينات وحتى بعد ثورة تموز ١٩٥٨ تركتها جانبا ولم اجمعها فى كتاب وهى مرحلة البداية عندي (...)

أميل الآن الى كتابة الرواية التي ستكون مكملة لـ «هذا الجانب من المدينة» ولكني اشعر بتهيب كبير (...) استطعت (...) ان اكتسب شيئاً اسمه «البطء فى الكتابة» لكي اقدم عملا جيداً يليق بمرحلته وبي ككاتب سلخ من عمره زمنا طويلا فى ممارسة الكتابة والاطلاع (...) لم اعط لحد الآن كل ما عندي من مقدرة قصصية..

وفي ١٠ آذار حوار مع «محمد الجزائري في حديث عن التجربة النقدية» كتابه الأول «حين تقاوم الكلمة» تناول المرحلة التى اعقبت نكسة ٥ حزيران ١٩٦٧... اغلب الكتب التى تناولت تلك المرحلة تناولتها بروح الشؤم والهزيمة (....) كتابي (...) كان متفائلا... والكتاب الثاني: «ويكون التجاوز» «كان يعتمد اساساً على البنية التحليلية لما افرزته الساحة الشعرية عراقيا خلال عشر سنوات (١٩٦٠ - ١٩٧٠)...

واشار الى كتابين له مازالا مخطوطين: «تحرير الابداع» «يتناول مرحلة من ١٩٧٠ - ١٩٨٠ في بنية المؤسسات الثقافية والفنية العراقية، ثم كتاب «الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة..» ولد الجزائري فى البصرة ١٩٣٩/٦/٣٠

الحوادث

٧ آذار ١٩٨٦: مقابلة مع نظير عبود لمناسبة الذكرى المئوية لميلاد والده (مارون عبود).

ولد مارون عبود في التاسع من شهر شباط في عين كفاح سنة ١٨٨٦ .

في العام الدراسي ١٩٥٩ - ١٩٦٠ اشتد عليه المرض (نشاف في شرايين القلب) . واضطر الى ترك الكلية العلمانية في عالية حيث مارس عمله الدؤوب مديراً واستاذا للأدب العربي ٣٤ سنة في عالية في الكلية الوطنية اولا ، ثم في الكلية العلمانية في السنتين الأخيرتين .

نظير عبود القيم على تراث والده ، وهو صاحب دار نشر على اسم والده : «دار مارون عبود» التي اخرجت حتى الآن الأعمال الكاملة لمارون عبود . واصدر نظير عبود كتابه «مارون عبود» من خلال ذكرياته توفي مارون عبود غروب الأحد ٣ حزيران ١٩٦٢ .

ومن اخبار «الحوادث» ان «نظَّم اتحاد الكتاب اللبنانيين لقاءً مع منير بعلبكي بمناسبة اكتمال موسوعة «المورد» التي اصدرها (. . .) واكتملت الاجزاء العشرة بعد ثماني سنوات»

القاهرة

بهذا العدد - الرابع والخمسين ، الثلاثاء ١١ فبراير ١٩٨٧ - تبدأ «القاهرة» عامها الثاني . ويتحدث بهذه المناسبة رئيس التحرير (عبدالرحمن فهمي) فيذكر بالهدف الذي صدرت من اجله المجلة : «تحريك الحياة الثقافية ، وان طريقها لتحقيق هذا الهدف هو ان تفتح صفحاتها لكل الاقلام ، ولكل الاتجاهات ، ولكل المذاهب الفنية ، دون ان تتعصب لجيل ، او تنحاز لمذهب ، او تنتصر لاتجاه على اتجاه . ايمانا منا بان وجه مصر الثقافي هو كل هذه الاقلام وكل هذه الاتجاهات والمذاهب ، وان ما يصلح منها للبقاء هو الذي سيبقى» - ثم تحدث عما حققت المجلة وعما اتهمت به وعما اعترفت به من قصور وانتهت بطلب العون على تحقيق الهدف كاملا وسد النقص .

وفي العدد حديث د . احمد عثمان عن مسرحية ماكيا فيللي : ماندرا جولا التي ألفها سنة ١٥٠٣ وحديث د . ماري تريز عبد المسيح : شارلوت برونتي وخيال المرأة الساخط ويتكرر في العدد الحديث عن مسرحية توفيق الحكيم : ايزيس . وينتهي العدد بما يتم في العدد السابق من «فهرس السنة الاولى»

من مكتبة الأقلام

■ حاتم الصكر

■ ابن خلدون معاصراً - د . محمد عزيز الحبابي

تضاف بهذا الكتاب ، الى مكتبة ابن خلدون ، دراسة ذات اهمية خاصة ، فالكتاب بقسميه : التحليلي والمختارات ، يقدم مشهداً كاملا لدور ابن خلدون في تأصيل علوم كثيرة في مقدمتها التاريخ والاجتماع والمناخ والأنثروبولوجيا .

لقد كتب الحبابي دراسته اصلا لتكون حلقة في سلسلة فلسفية تعريفية تصدر في باريس هي (فلاسفة كل العصور) التي يقتضي نظامها أن يعقب التعريف بالشخصية موضوع الدرس ، مختارات تؤكد التحليل والاستنتاج .

فابن خلدون ، لدى الحبابي ، مفكر مشارك (اي موسوعي) ومقدمته موسوعة لما يسمى اليوم بالعلوم الانسانية ، والخلدونية فكر حي ومخصب .

يتعرض الكتاب لفتوحات ابن خلدون الفكرية من خلال نظريته في العمران البشري وحركية التاريخ وفكره النقدي ومآخذه على المؤرخين .

اما النصوص المختارة فقد وضع لها المؤلف عناوين معبرة تلخص في الغالب جهد ابن خلدون وتنبه الى عبقريته الفذة .

(ترجمة : د . فاطمة الجامعي الحبابي - دار الحداثة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٤ - ٢٠٦ صفحة -)

■ نشيد الأرض - عبدالملك نوري - أقاصيص

قامت دار الشؤون الثقافية العامة بخطوة رائدة في مجال الكتاب العراقي ، اذ أقدمت خلال الاشهر الثلاثة الأولى من هذا العام على اعادة طبع قرابة اربعين كتابا من الاصدارات العراقية البارزة ، التي يحتاج القراء الى الاطلاع عليها . ومن بينها مجموعات قصصية وروايات ودراسات مؤلفة ومترجمة نذكر منها

المملكة السوداء لمحمد خضير ونشيد الارض لعبد الملك نوري والأصول التاريخية للحضارة العربية الاسلامية للدكتور فيصل السامر وتوينبي لمحيي الدين اسماعيل والفجر لجان كليبير بترجمة لطفي الخوري وفن الادب الروائي بترجمة د. محمد يونس والرواية الحديثة بترجمة عبدالواحد محمد وغيرها.

ان هذه الخطوة لقيت لدى القراء العرب عموماً صدى طيباً وستواصل الدار اعادة طبع عدد اخر من الكتب هذا العام.

ولعل قراء القصة العراقية من الأجيال الجديدة سيجدون في (نشيد الارض)، مجموعة عبدالملك نوري القصصية المهمة، نموذجاً لاهتمامات جيل الرواد في القصة العراقية الحديثة بعد اكثر من ثلاثين عاماً على صدور تلك القصص، ويرون نموذجاً للاساليب التي كتبت بها القصة الحديثة.

(دار الشؤون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ ـ ١٢٤ صفحة ـ السعر: دينار واحد)

■ الاعتراف الاخير لمالك بن الريب ـ يوسف الصائغ ـ سيرة ذاتية ـ الجزء الاول ـ

الشاعر، متعدد الاهتمامات الادبية والفنية، يوسف الصائغ، جمع اخيراً فصول القسم الأول من سيرته الذاتية في كتاب يحمل العنوان الذي ظهرت فيه المذكرات عند نشرها في مجلة الأقلام قبل عام ونصف.

الفصول الاثنا عشر التي يضمها الكتاب تعرفنا على فترة الطفولة والصبا وهي شهادة مهمة على مكونات شاعر وكاتب تحتل ذاكرته جزءاً كبيراً من تجربته الأدبية. كما ان اسلوبه في فصول السيرة كلها يجمع بين لغة القصة والشعر وما ينتج عن تآزرهما من صياغة جميلة واداء ممتع.

الصدق والحقيقة في السيرة يلفتان النظر ويجعلان القاريء شاعراً باهمية هذا اللون المهمل في ادبنا العربي.

(منشورات مطبعة الأديب ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ـ ١٨٥ صفحة السعر ٣ دنانير)

■ صفة جزيرة العرب ـ الهمداني ـ تحقيق محمد بن علي الأكوع

عرف الهمداني، مؤرخ اليمن وعالمها وجغرافيها، بكتابيه (الاكليل) و (صفة الجزيرة) اللذين خص بهما قبائل اليمن وانسابها وجغرافية ارض اليمن ومدنها لكنه عرف كأثري ولغوي، استطاع حسب قول كراتشكوفسكي ان يفك رموز الكتابة العربية القديمة في جنوب الجزيرة.

ومؤلفه هذا يلي (الاكليل) في الأهمية، وقد كان من الكتب المبكرة في بابها، فهو من مؤلفات النصف الاول من القرن الرابع الهجري. وهو لا يكتفي بذكر اقاليم الجزيرة ومدنها ووديانها بل يعرفنا باهلها ويسوق من اخبارهم واشعارهم شيئاً كثير الفائدة.

ولعل المرء يتملكه الاعجاب بمؤرخنا وجغرافينا اليمني وهو يقول في زمن مبكر (اعلم ان الارض ليست بمنبسطة، ولا ببساط مستوى الوسط والاطراف، ولكنها مقببة، وذلك التقبيب لا يبين مع السعة، انما يبين تقبيبها بقياساتها الى اجزاء الفلك...)

هذه الحقيقة لم يستطع الغرب ان يدركها الا بعد قرون وبمزيد من المشقة والجهد.

(مركز الدراسات والبحوث اليمني ـ صفاء ـ ط ٣ ـ ١٩٨٣ ـ ٥١٢ صفحة)

■ المرأة والقطة ـ ليلى العثمان ـ رواية

في روايتها الجديدة هذه، تواصل الاديبة الكويتية ليلى العثمان، معالجة هموم المجتمع من خلال ازمة رجل هذه المرة وان كانت المرأة حاضرة في خلفيات الصورة.

ان ازمة (سالم) بطل الرواية الصغيرة، تتلخص في عجزه ارادياً عن اي فعل بسبب سيطرة عمته الطاغية عليه، واذ تبدأ الرواية يكون سالم في السجن ثم المستشفى بسبب اتهامه بقتل زوجته (حصة) التي عجز عن الاتصال بها منذ زفافهما واكتشف فجأة انها حامل..

لقد كان قتل (حصة) غامضاً فالعمة هي السبب رغم ان الحبل كان بيدي سالم ساعة ارتكاب الجريمة.. فالعمة هي التي قتلت القطة (دانة) وحرمت سالم منها وهو طفل كما حرمته من امه اذ فرضت على ابيه ان يطلقها

ان الرواية بلغتها المتوترة كتوتر اعماق ابطالها تقدم تنامياً مقنعاً لحالة احساس بالعجز لا ينقذ سالم منها ما حدث في اللحظات الاخيرة حين استطاع امتلاك زوجته. بهذه الرواية تدخل ليلى العثمان مناخاً جديداً في موضوعها الروائي المتسم بالصلة الحميمة بالحياة والمجتمع.

(المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ ـ ١٣٢ صفحة)

■ الرواية الفرنسية الجديدة ـ نهاد التكرلي ـ الجزء الاول والثاني.

يتناول الاديب المترجم نهاد التكرلي عبر عشرين فصلا، قضايا الرواية الفرنسية الجديدة، متابعاً تاريخها واعلامها ومميزاتها واشكالاتها وتقنياتها ايضاً.

وهو لايقف مباشرة عند الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا في الخمسينات بل يرسم الخطوط العريضة لتطور الرواية الفرنسية من بلزاك الى الرواية الجديدة.. ان الكتاب يرتب للقارىء العربي قضية الرواية الجديدة في فرنسا كما تتبين عبر التسلسل التاريخي، ويجيبنا عن عدة اسئلة حول هذه الرواية:

اهي مدرسة ام اتجاهات متعددة؟ ما قوانينها؟ ما موقفها من السرد والتكرار والاستعارة؟ كيف يدار الوصف فيها وكيف ترسم الشخصية وهل تستفيد من علم النفس في ذلك؟ تلك وسواها من الأسئلة، يجاب عنها في الكتاب مع شواهد كثيرة من اقوال اعلامها ونقادها.. تهيأ للتكرلي ان يطلع من خلال اتصاله بالادب الروائي الفرنسي قارئاً ومترجماً.

(الموسوعة الصغيرة ١٦٦، ١٦٧ ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ج ١: ١٦٣ صفحة، ج ٢: ١٥٧ صفحة ـ سعر الجزء ٢٠٠ فلس)

■ قضايا في النقد والشعر ـ د. يوسف حسين بكار

يبدو ان الموضوعات التي يضمها كتاب الدكتور بكار، كتبت في مناسبات متعددة، لذا جاء تقسيمها الى ثلاثة اقسام محاولة في تبويبها، اذ ضم القسم الأول (قضايا نقدية عامة) تتناول نقدنا القديم والتراث والترجمة.. وضم القسم الثاني (قضايا فنية في شعر بشار والمتنبي) أما القسم الاخير فهو (قضايا في شعر ابراهيم طوقان).

وهذا النوع من المؤلفات يفتقد وحدة الموضوع ويجعل التعرف على منهج الكاتب وارائه في غاية الصعوبة كما ان الموضوعات ذاتها تتداخل وتتكرر..

كتبت المقالات (على امتداد خمسة عشر عاماً) كما يقول المؤلف في مقدمته القصيرة للكتاب وهو يريد ان تكون هذه المقالات حافزاً (لقراءة جديدة متانية واعية في تراثنا النقدي في اضواء جديدة)...

(دار الأندلس ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٤ ـ ١٦٩ صفحة ـ الثمن: ٢٠ ل. ل)

التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة

برعاية السيد رئيس الجمهورية، أقيم المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب في بغداد من الفترة ١٧-٢٣ آذار من عام ٩٨٦ تحت شعار ـ التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة ـ كما تزامن مع المؤتمر المهرجان الشعري السابع عشر حيث أقيمت ثلاث أماس شعرية القيت خلالها قصائد الشعراء المشاركين في المؤتمر.

كان افتتاح اعمال المؤتمر صباح يوم السابع عشر من آذار، الذي بدأ نشاطه بكلمة السيد رئيس الجمهورية القاها نيابة عنه الاستاذ لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام، ولقد كان لكلمة السيد ممثل السيد رئيس الجمهورية صدى واضح في نفوس الحاضرين، وقد جاء فيها:

«في هذا العام تحققت لنا فرصة جديدة للتأمل بعد أنجاز قاعدة مادية كبيرة من المشاريع، التي كانت تأخذ جزءا من امكاناتنا ومن طاقاتنا وبعد أن أتسعت صلتنا الثقافية مع المثقفين العرب والمثقفين العراقيين أولا، وبعد أن اصبحت حالة العطاء الثقافي لا تستوعبها حالة تقليدية بل لابد من حالة غير اعتيادية، فالحجم الواسع من الكتب المنجزة في شكل مخطوطات لدى أصحابها من الكتاب والادباء والطاقة الشعرية الهائلة للشعراء العرب والعراقيين والانفتاح الذي توجه به العراق لكي يحول بغداد الى مركز للاشعاع الفكري والثقافي الذي يتناسب وسمعة العراق وسمعة الثورة فيه يتناسب وضخامة المعركة التي هي اضخم حدث في التاريخ العربي المعاصر لهذا كله فأن النية متجهة الى تحويل بغداد الى مركز أشعاع فكري وثقافي، وبمفردات محددة ومخطط لها ومتفق عليها...»

بعدها، القيت كلمات الوفود المشاركة، وقد تصدرتها كلمة الامانة العامة للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب القاها الاستاذ العروسي المطوي نيابة عن الامين العام للاتحاد الاستاذ علي عقلة عرسان لتخلفه عن حضور المؤتمر مع بعثة أعضاء الوفد السوري ثم جاءت كلمة ممثل المنظمه العربية للتربية والثقافة ثم كلمة اتحاد الادباء والكتاب في العراق القاها الاستاذ حميد سعيد رئيس الاتحاد حيث جاء في بعضها: «إنها بغداد التي تقيم عرس الابجدية

العربية اليوم وهي تقيم عرس الكرامة والادباء كل يوم . . المجد لها، ولم تك تصلح إلّا لــه، ولم يك يصلح الا لهـا . وهـو مجـدكم على اية حال يادباء الامة وشعـراءهـا، مابخلت به يومـا على ابنـاء الضـاد . وحاشاها ان تكون بخيله او شحيحـة عطـاء ومـا اختـارت لنفسهـا موقعـا من امتها، الا حيث البذل والجود والمكارم . . ارحب بكم ياابناء العمومة . . باسمها في وقت يقول قائلها فيه

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى اي جانبيك تميلُ

وهـو جرح نغـار ياأحبتنا، ياأدباء العروبة وشعراءها، ولكن اطمئنوا فبغداد اكبر من الجراح، والجندي العراقي أقوى منها جميعا وكذلك هو الانسـان العراقي . . . . ،

بعـد ذلـك بدأت اعمـال الجلسة الاولى حيث القيت كلمات الوفود العربية وقـد حيت تلك الكلمات بغـداد الصمـود والثـورة مرحبة بأنعقاد المؤتمر في عاصمة الرشيد في الوقت الذي يخوض العراق فيه اشرس معركة ضد الجهالة والتخلف . . . كما قام المؤتمرون بزيارة نصب الشهيد المجهول لوضع اكليل من الزهور . . . وزيارة مماثلة الى نصب الشهيد، ويهمنا هنا، التنويه بكلمات الوفود، التي توجهت بالحب لبغداد الثورة والعطاء . . . وقد كان لكلمة الشاعر العربي محمود درويش صدى طيب حيث قال : «نحن في بغداد، اعني : نحن فينـا، كأننـا نواصـل ما انقطع من زمن لا يعود الينا ولا نعود اليه، فقد بلغنا سن الفطـام عن الـذكـريـات، هنـا، نحن لصيقـون بتـاريخ يؤهلنـا لنصوغ هذا الحـاضـر، بلا غربة ولا ضياع، هذا الحاضر الملحمي الشاق، عتبة لمستقبل كدنا لا نمسك بطرفه، لولا انبثاق هذه القوة الروحية والجسدية فينا، هنا الان، في بغداد التي تجتاز أمتحان جدارتها وجدارتنا في أن نكون أو لا نكون بنجاح يُسمي الافق .

قمـر هنـا . قمـر هنـاك.شعـر يبحث عن لغـة الانعطاف، أدب يبحث عن فاعلية وسبب وحياة، سؤال يتسلق المـدى المكسـور بين الجـذور والفضـاء وقاريء يفتش عن رافعة للمعاني التي ترملت، أمهات تلد حتى الاعداء . اقنعة تكـدس فوق البسيـط ولا تسفـر إلا عن ضد، عالم يغتـرب عن نفسـه فلا يرى بينهما سوى الهاوية، ويقترب من ذاته فلا يرى غير الجحيم ـ ذلك هو الرائج من وصف حالتنا، ذلك هو سطح الكلام .

ثم يقول درويش في جانب آخر من كلمته : .

«شكـراً للعـراق . . العـراق الـذي يحـرس البـوابـة الشرقية للأمل العربي، وينزل البطولة من الميثولوجيا الى الراهن .

شكرا للمقاتل العربي الذي يحرس جهات القلب الست من رياح الاحباط .



شكـرا لأرض العـراق التي تزف الى الصحـراء وعـد النخيـل، وايقـاع النشيـد الجديد، ومسلامة الروح .

شكـرا لقمـر بغـداد الذي يجعلنا ننتبه الى الظلام بطريقة أوضح . شكرا للحظة الابداع الجديدة التي تعرف الشعر على أمه وابيه وبيته وذويه .

شكـرا لمن يوقفـون تاريخنـا العربي على قدميه ليواصل السير فينا، وبنا، الى وعد الكلمة .

العراق هو العراق . وهذا هو العراق : نأتي اليه بقلب ونعود منه بقلبين وعمر جديد .

ومن بين الكلمـات المتميـزة، جاءت كلمـة الـوفد الاردني الشقيق، حيث القـاهـا الـدكتـور خالـد الكـركي : «نحن سعـداء للوصول الى بغداد لحضور المؤتمـر ونشكـر الاخـوة على هذه الضيـافـة ونتمنى للمؤتمر الذي يعقد تحت شعـار : «التحدي والاستجـابـة في الثقافة العربية المعـاصرة» أن يمكّن الادباء العـرب من الـوصـول الى صيـغ ومبـاديء تساعد في وضع الثقافة العربية على طريقهـا الصحيـح ، أن تكـون نابعـة من الموقف القومي وأن تكون قادرة على التعبير عن الانسان العربي في كل أرض عربية . . ونعتقد أن مثل هذا المؤتمر الـذي يجتمـع فيـه نخبـه كبيـرة من ادباء الامة، يمثلون ضمير الامة ويحملون همـومهـا ويتحملون مسؤولية البحث عن الرؤية الصحيحة والطريق السليم . .

وأنـا اذ اعبـر عن تمنيـاتي العميقـة بأسم وفـد رابطـة الكتاب الاردنيين «لنجاح المؤتمـر، فانني اتمنى على المؤتمـرين أن يحققـوا للانسـان العـربي ما يتمناه منهم من حيث جرأة المـوقف وصـدق التـوجـه في اطار أحساسنا العميق بأننا

ننتمي الى أمة عربية واحدة ونسعى جميعا الى وحدتها وتقدمها وانتصارها . »

كما جاء في كلمة الاستاذ أحمد السقاف رئيس الوفد الكويتي الشقيق للمؤتمر العام للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب قوله : « . . . .

سيداتي سادتي : لقد كشفت هذه الحرب الظالمة التي يشنها حكام طهران على العراق قلعة العروبة الشامخة مواقف الحكام العرب . وحصل فرز واضح أسفر عن فجيعة لا تحتمل حين خرج بعض هؤلاء الحكام على أرادة الامة فطعنوا التضامن العربي وتنكروا لمواثيق جامعة الدول العربية . وناصروا الغزاة الطامعين في الارض العربية بكل ما يملكون من استهتار بالروابط القومية لم تشهد الامة مثيلا له من قبل عبر تاريخها الطويل ولاشك انكم يا ادباء الامة وشعراءها لقادرون على فضح هذه المواقف والتنديد بها . والوقوف بكل شجاعة الى جانب أخوانكم الذين يحطمون احلام الغزاة الطامعين ويبذلون في سبيل شرف الأمة دماءهم الزكية دون كلل او ملل على مدى ست سنوات ! !

وأننا لنشن بالاهتمام مواقف الذين هبوا من اول يوم يؤدون واجب الكلمة الواعية دون الالتفات الى جميع المعوقات . »

وخلال فعاليات المؤتمر توزعت بحوث الدارسين والمعنيين في البحث واستقصاء المفهوم العلمي لمعنى الثقافة القومية المعاصرة . جاءت موزعة بين دراسة الشعر العربي ومفاصل تاريخ الامة العربية وبين دراسة الرواية العربية كنوع أدبي خضع هو الاخر لعملية التحدي وأستجابته لهذا التحدي . ومن البحوث التي برزت خلال جلسات المؤتمر . كانت بحوث الجلسات الاربع . التي دارت خلال أيام المؤتمر . وقد أنصبت البحوث في مجال الشعر واللغة والرواية .

وفي مجال المنهج والخطاب الشعري تحدث في الجلسة الاولى التي ادارها الدكتور محمود طرشونة د . محمد الهادي الطرابلسي والدكتور عناد غزوان ومحمد الاسعد وحاتم الصكر وفاضل ثامر . أما الجلسة الثانية والتي كانت بادارة الدكتور أحمد المديني فقد انصبت بحوثها على المدينة والشعر وقد تحدث فيها : الدكتور علي العلاق وخزعل الماجدي وعبدالله رضوان والدكتور العربي دحو وياسين النصير والدكتور جميل نصيف . أما الجلسة التي ادارها الدكتور سهيل ادريس فقد كانت هي الجلسة الثالثة وتحدث فيها جلول عزونة والدكتور محسن الموسوي والدكتور عبدالملك مرتاض ورمضان سليم ووليد ابو بكر . وقد انصبت بحوثها على الرواية كجنس أدبي أما الجلسة الرابعة التي أدارها الدكتور عبدالملك مرتاض وتحدث فيها د . أحمد مطلوب وأبراهيم بن مراد والدكتور نعمة رحيم العزاوي ومحمد سعيد فضيع . فقد أنصبت مواضيع الجلسة الأخيرة على الوعي الاجتماعي ودور اللغة العربية وقدرتها على تحدي العصر . وقد اختتمت جلسات المؤتمر بجلسة تحدث فيها الاساتذة الدكتور هاشم الملاح والدكتور محمود الجادر ونجمان ياسين واحمد المصلح والدكتور سمير قطامي . حيث ركزت البحوث على الغزو الثقافي والامة العربية .

وأشتملت الجلسات الشعرية الثلاث . التي القيت . الاولى في بغداد أما الثانية فكانت في مدينة البصرة الصامدة خلال زيارة الوفود العربية المشاركة الى المدينة المقاتلة أما الجلسة الشعرية الثالثة فقد اقيمت بعد عودة الوفود الى بغداد .

وجاءت كلمة السيد وزير الثقافة والاعلام . في الجلسة الختامية ومنها قوله : «إنها لفرصة جميلة أن تعيشوا معنا هذه الايام الخالدة للعراق والامة العربية . هنا في العراق للكلمة معناها . للقصيدة والقصة والكلمة معناها في العراق ولسنا متعجبين من القرارات التي اتخذتموها وقد قلتم كلمة عن الذي يريد تحويل الادب الى «دكان» كان همنا الوحيد أن يكون للكلمة والضمير العربي معنى . ليس المهم أن يكون مقر الاتحاد العام في طرابلس أو سوريا أو العراق . انما المهم ان لا يمنع الأديب العربي من عمله في الاتحاد العام كما فعل حافظ اسد حين منع الفلسطيني من الحضور . اني سعيد حقا بهذه النتيجة ليس لأن مناضلا معروفا في العراق أصبح أمينا عاما للاتحاد وليس لأن المقر صار في بغداد ولكن لأننا هنا نحترم الكلمة ونعرف المسؤولية . وسوف لن يدنس تاريخ العراق أو تاريخ العرب وستكونون شهودا علينا . اعلن لكم بأسم العراق توفير كل الامكانات والطاقات لنجاح هذه المؤسسة .

كما رفع المؤتمرون البرقية التالية إلى السيد الرئيس صدام حسين في ختام مؤتمرهم

«السيد الرئيس صدام حسين .

يطيب للادباء والكتاب العرب . الذين أنهوا اعمال مؤتمرهم الخامس عشر الذي عقد في بغداد بين ١٧و٢٠ اذار أن يرفعوا الى سيادتكم أزكى أيات الاحترام والتقدير . لرعايتكم المؤتمر ولحسن ضيافة العراق العظيم المعهودة وللتعاون الوثيق الذي أبدته مؤسسات الثقافة والاعلام .

سيادة الرئيس

لقد انعقد مؤتمرنا الخامس عشر ببغداد في ظل ظروف عربية بالغة التعقيد والصعوبة . وكان لنا من بغداد ـ بغدادنا العظيمة ـ عاصم من الذلة وأمثولة في اقتناص النور والسير فيه للتغلب على كل العقد المستعصية التي تحيط بالامة العربية واذا كان الوطن العربي يعاني ما يعاني من مواجهة صوره الممزقة المشتته التي تتحكم فيها تداخل الخنادق وتبرير الانحراف والسير في الطرق المتقاطعة . فأننا رأينا في العراق صورة أخرى مشمولة بعمق التاريخ وضراوة الأجداد ونبوءة المستقبل . وأمثولة المواجهة .

وقد كان لنا ـ ونحن نعقد مؤتمرنا الخامس عشر ببغداد ـ شرف أن نكون شهودا على ما يجترحه جند العراق من معجزات في معركة المصير الوطني والقومي التي تدور على ضفاف شط العرب لتحرير الارض من الغزاة محققين الانتصار العربي العظيم، الذي طالما كنا نبحث عنه، وها نحن نجده ماثلا أمام مشارف الفاو وفي أرتال الحق وفي مياه الخليج وعلى جميع حدود الوطن العربي الشرقية.

وبهذا الانتصار العربي، تتوثق صورة المستقبل التي نراها تنهض من بين أيدي المقاتلين العرب في فلسطين ولبنان، برغم كل قساوة الظروف واستكلاب دعاة الطائفية وأصحاب الدكاكين الصغيرة الذين وضعوا خدماتهم تحت أقدام الغزاة والطامعين والمنحرفين. ولقد اعطانا العراق العظيم ثقة بأن الزمن العربي قادم من لهيب هذه المعارك المصيرية، التي تنبثق منها حياة الانسان العربي انبثاق النشيد الصافي من عمق القلب المتعمد بالدم والشهادة والطموح والفداء.

سيادة الرئيس.

ومما زادنا ثقة بالمستقبل أن يكون القائد يقف مع جنده في خط القتال الاول يروع بهم معاركهم الظافرة ويقدم لهم الامثولة في القيادة وصناعة التاريخ بوجه تتجذر في قسماته صلابة المبدأ، وفي قلبه شجاعة التاريخ وفي قامته أمتداد الارض العربية.

فلك منا ياصدام العرب، أن تكون فينا الأمثولة، لكي تظل شفاهنا تنطق باللغة العربية وقلوبنا تنبض بمعاني الروح العربية ولكي تظل هويتنا لنا معصومة من المصادرة والهجرة والالغاء، تحية لشهداء العراق، الذين يعانقون شهداء العروبة في علين ويشكلون فنارات على طريق المستقبل.
تحية لجميع المناضلين وهم يقاتلون للتغلب على الظلام)

هذا ومن المقرر ان تعقد الدورة القادمة للاتحاد في عمان عاصمة الاردن الشقيق.

■ **احمد خلف**

البداية واشكالية مسرحية الفصل الواحد

■ **ياسين النصير**

ـ ١ ـ

في مسرحية سعدون العبيدي، «البداية» والتي قدمتها فرقة العراق المسرحية، من اخراج زهير البياتي. كنت معظم اشكالات بناء مسرحية الفصل الواحد. ذلك لان كتابنا اذا ماتعاملوا مع هذا النوع من التأليف اختلطت في اذهانهم، وفي تراكيب فنهم انواع عديدة من الفنون، فمسرحية الفصل الواحد، تقترب كثيراً من القصيدة القصيرة اي اعتماد الحدث المركزي الواحد، والتعليل من الشخصيات وانتصارها على اثنين او اكثر في الاغلب والمحافظة على وحدة انطباع واحدة، والاهتمام بالبداية او الجملة الاستهلالية، والعمال الى التنامي المتناغم داخل بيت المسرحية. وتقترب مسرحية الفصل الواحد القصيدة الغنائية او الدراسية البسيطة، ذات الصوتين المتداخلين او المتناقضين كما تقترب مسرحية الفصل الواحد من السوناتا، ذات الاربعة عشر بيتاً، وتقترب كذلك من الحكاية ومن فنون اخرى كالتمثيلة او الفلم التسجيلي القصير... ولذلك في فق صعب ولد من داخل مسرحية الفصول المتعددة وتقترب نوعيا من الفنون الاخرى دون ان تكون بنيتها بنية نصل من فصول المسرحية المتعددة الفصول او من بنية القصة القصيرة او السوناتا او اي نوع اخر ولذلك شقت طريقها داخل هذه الفنون لاحتوائها على فكرة مركزة لايجرب تكثيفها او توسيعها نكرة مكتفية بذاتها، وتارة على تلحيض حالات متعددة، وبامكانها ان تعتني بالايحاء والتأويل.

ومن خصائص هذا الفن انه لا يميل الى التجسيد المتعمد، او الموغل بالمباشرة، او الواقعي الطبيعي، وانما يكثر فيه الترميز الخفيف، والتصوير الايحائي واللون العاطفي المركز، في حوارات مكثفة دالة، وفي طريقة لا تعتمد تأجيل الحلول والطروحات.

ـ ٢ ـ

في فننا المسرحي فلما نجحت مسرحية الفصل الواحد، لان كتابنا، لم يعتمدوا الثقافة الاكاديمية في التأليف المسرحي، ان جلهم اخذ مبدأ الكتابة

السريانية، التركية (...) اضافة الى مخطوطات مارون عبود المنشورة منها وغير المنشورة، بما في ذلك الرسائل التي كان يتبادلها (...)

٥ ـ مكتبة رواد النهضة: وهو مبنى اضيف الى مكتبة مارون عبود ويضم ١٠ آلاف مجلد بينها مجموعات كاملة ونادرة من امهات المجلات اللبنانية والعربية مثل الجنان، المقتطف، الشرق، الضياء، الجامعة، المسرة، المعرض، الأديب، الآداب، العلوم، المعرفة، عالم الفكر (...) بقي ان نشير الى ان متحف مارون عبود معرض للقصف في كل لحظة

وتتولى المؤسسة التي حملت اسمه مهمة احياء ذكره على مدار السنة وتبدأ «بنشر الكتابة بانتظام منذ العام ١٩٠٦ في صحف «الروضة» و «النصير» و «الحكمة» (...) وسيصدر حفيده وليد نديم عبود في نهاية شباط/فبراير الحالي كتابا يتضمن هذه المقالات مع شرح تفصيلي عنها»

يقسم الحفيد كتابات جده الى مرحلتين الأولى ١٩٠٦ ـ ١٩٣٤ والثانية من ١٩٣٤ حتى وفاته.. ويتحدث عن السبب الذي لقب به مارون عبود بجاحظ القرن العشرين توفي مارون عبود سنة ١٩٦٢...

التضامن

عدد ٨ ـ ١٤/٣/١٩٨٦ (ص ص ٥٤ ـ ٥٥) حديث مع القاص فؤاد التكرلي بين فيه اسس منهجه في الكتابة وهي: المحلية «وما يتبع ذلك من استعمال اللهجة العامية ومن اختيار مشاكل معينة تلتصق بالشخصية العراقية» وثالثا «العناية القصوى بالشكل القصصي الملائم الذي يمكن ان يجعل من الموضوع العراقي الخام: عملا فنياً راقياً ولقد «وجدت أن نفسي ومزاجي يتعاطفان مع المواضع الشعبية العراقية وانني اكون على احس حالاتي الكتابية وانا أواجه هذه المواضيع واعبر عنها».

«اما في «رواية الرجع البعيد» فان الأمر قد توسع وعمق. هنالك بناء او تكوين روائي يمكن ان يعد كبيراً. وقد جرى تشييده من عوالم شخصية تتقاطع فيما بينها وتتقدم متطورة عبر الزمن. لقد استفدت من كل محاولاتي القصصية في اللغة وفي خلق الصور والشخصيات في نفس القارىء كما اخلق هذه المرة عوالم هي في الحقيقة رؤى شخصية او رؤى شخصيات الرواية. لذلك فان هذه العوالم هي اوسع من وجهة النظر الروائية، لأنها تقدم الشخصية في عالمها الخاص، وليس من خلال منظورها الى العالم فقط»

أجرى الحديث «عيسى بن هشام» وجعل عنوانه «الرواية العربية لم توجد بعد» وتحته «جيل الخمسينات هو جيل البداية الصحيحة للقصة» «وأنا ضد انشاء «المعامل» القصصية الجاهزة. وجاء الى روح الحديث «اننا بحاجة الى بحث عن الاشكال الروائية العربية الملائمة. وفي ظني ان ما يعمله «بوجدره» في الجزائر هو من جملة هذا البحث»...

ويختم الاستاذ التكرلي حديثه بقوله: «أمام الرواية العربية ان تجد طريقها الخاص المتميز، ولن يكون ذلك الا بوعي ما يعمله المبدعون العالميون وبادراك سرصناعتهم بعد ذلك يمكننا أن نفكر برؤيانا الخاصة وبالشكل الذي يلائمها»

وهذا الذي ختم به حديثه هو ما يطبقه ـ وطبقه ـ فعلا. وقل من ادبائنا وقصاصينا من تتبع المبدعين العالميين كما فعل ـ ويفعل ـ التكرلي، وندر ان تجد مثله يتسقط الجديد ويهيم به دون ان يقع اسيراً له فهو اذ يقرأ الرواية الجديدة واللارواية ـ ويقرأ عنها ـ والى جواره اخوه الاستاذ نهاد التكرلي الاكثر هياما بالجديد ـ لاينسى اسراراً في عظمة رواية القرن التاسع عشر. وما كان بعدها مدارس واتجاهات ـ وشاهدنا القريب روايته: الرجع البعيد.

وبعد: فان الذي قطعته ـ وحققته ـ الرواية العربية ليس قليلا ولكن المطلوب الجد لدى توالي الاجيال والعمل على الاحسن لاعلى الاشهر والأكثر ربحاً آنياً. ويقال ـ هنا ـ في غير الرواية من انواعنا الأدبية ما يقال في الرواية.

الاسبوع العربي

٢٤ شباط ١٩٨٦ «المفكر زكي نجيب محمود.. العقل الذي لايشيخ وقد اصبح عمره (٨١) عاما، وهو مؤلف «قصة عقل» الذي تناول فيه حياته الفكرية الطويلة منذ بدأ القراءة وهو في سن الخامسة عشرة، حتى اليوم ويقول في هذا العدد: وحياتي الفكرية التي إعنيها غير حياتي الأدبية، لأنني تعقبت حياتي الأدبية في كتاب «قصة نفسي» الذي اعدت اصداره»

الافق

٦ آذار ١٩٨٦ فقال عن «ميخائيل رومان (١٩٢٢ ـ ١٩٧٣): كان ظاهرة متفردة في الثقافة المصرية المعاصرة، ولد في اسيوط، وتخرج (في) كلية

الموت لزوجته وللاخرين، ويدعوه الثاني للانضمام الى مثل هذه القوى، واذ يقع الرجل «كاظم النقدي» بين حبائل الاثنين يغمي عليه، بل ويفقد وحدته بعدما قيد الى قبر زوجته من قبل صاحب الرواد الاسود «جهاد جاسم» ويتطلب الامر الى شخص رابع هو صفار القبور «زهير البياتي» الذي ما ان يجد الرجل تعيدأ الى القبر حتى يبدأ بفهم مشكلته ووسط اصوات الرجلين «حاجي الرداءين واقوالهم ومواقفهم، يأخذ حفار القبور المسألة على عاتقه فيطلق سراح الزوج المقيد، ويموت هو عوضاً عنه.

ويتحرر الزوج منظماً الى صاحب الرداءا الابيض ومطلقاً صوته بوجه القوى السوداء القاهرة. .

بمثل هذا البناء الجدلي، يوضح سعدون العبيدي امكانية الافكار البسيطة، ولكنها العميقة في بلورة موقف مكي من الحياة.

اما التمثيل، فقد اجاد جميع العاملين وان كنت ارى في جهاد جاسم اولا، وقاسم سلمان ثانياً سمات الممثل الشاب المتمكن فأن البقية قدموا رؤيتهم الواضحة لافكار المسرحية وقيمها.

بقي ان اشير الى ان هذه المسرحية قدمت لي وحدي، لجمهور اختفى تلك الليلة. ووسط الحاج منهم قدموا العمل كما لو كانوا يبتدأونه من جديد. .

والجمهور الذي هو (نا) فقط لا يستطيع في مثل هذه الحال النادرة الا ان يقف اعجابا بشجاعتهم، وتقديراً لجهودهم، وحباً لا يعرض لاستمراريتهم الفدائية وفي وسط حالات نادرة من هذا النوع. يصبح عطاء مثل هؤلاء الفنانين المجهولين الشباب، هو الرافد الحقيقي لمسرحنا العراقي. . . ومع ان ملاحظة كهذه لا تقلل من شأن العرض الذي لم يوفق المخرج في تكوينه قائلا فهي احدى المؤشرات التي تدعونا الى احترام مثل هذه النخبة من الشباب.

كنت افضل لو استفضل زهير البياتي المقبرة كمان ذو دلالة. . فيها يولد النقيض للموت وهذه فكرة المسرحية الاصلية ومن خلالها يتكون ذلك دالهاجس بأن كل إحدمتها يحمل هذه النقائض فصاحب الرداء الابيض يحمل بقعماً سود، وصاحب الرداء الراكن يحمل بقعماً بيض. وهذه الجدلية الواضحة تتلاءم مكاناً مع المقبرة التي تضم جسد الزوج المضمي عليه مع جسد زوجته الميته.

في المسرحية افاق واسعة للتدليل على سعة المفسم الجدلي في المياة حوفي الممارسة، وان كانت الفكرة من البساطة ماجعلتنا نؤمن ان اخراجاً اكثر ذكاثر لها يمكنها ان تبني كيانها على اساس ممن تعميم الممارسات ومن تكوين رؤية اشمل للمياه التي يعيشها الانسان اليوم في عالم مليء بالمتناقضات.

الصورة الفنية في شعر الرصافي

■ عبد الله ابراهيم

نوقشت في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة. «الصورة الفنية في شعر الرصافي» وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في آداب اللغة العربية، تقدم بها الباحث وليد عبدالله حسين.

وقد تشكلت لجنة المناقشة من الاساتذة:

١ . الدكتور عناد غزوان ـ رئيساً للجنة المناقشة.
٢ . الدكتور جلال الخياط ـ عضواً
٣ . الدكتور رؤوف الواعظ ـ عضواً
٤ . الدكتور أحمد مطلوب ـ المشرف على الرسالة.

وأهمية هذا الموضوع، كما يراها الباحث تتمثل في أمرين:

الاول: إن مفهوم الصورة الفنية في الشعر مازال مشوباً بالغموض، ونخضع لأجتهادات النقاد، سواء في تعريفه أم في تحديد دائرة شموله بتعيين أنماط الصورة نفسها على الرغم من كونه موضوعاً حيوياً يشغل الادباء والنقاد، ويكاد يكون من أهم موضوعات النقد الادبي الحديث.

الثاني: المكانة الكبيرة التي يحتلها شعر الرصافي في خريطة الشعر العربي، هذا الشعر ذو السمات الفنية الرائعة والرسالة السامية، ولما تمثله مرحلة الكلاسيكية الجديدة ـ والرصافي أبرز أقطابها من أهمية في دراسة الادب العربي في العراق.

قسم الباحث رسالته الى مدخل وخمسة فصول.

وقد تضمن المدخل، العناصر المتعلقة بالصورة الشعرية، كما يراها النقد الحديث، وقد حاول الباحث تقصي تعريف الصورة الفنية ومفهومها في الادب العربي.

ويرى إنّ هناك جملة اعتبارات تجعل موضوع الصورة الفنية، من أهم قضايا النقد الحديث أهمها:

إرتباط الصورة بالخيال، وقدرتها الفائقة في التعبير عن التجربة الشعورية، وكونها تمثل، في الدراسات المعاصرة، الوحدة العضوية في القصيدة، وقدرتها على تلمس العلاقات التي تتصل بالمعنى معتمدة على العناصر الحسّية، وإبتعادها عن التصويرية والاداء المباشر، والوقوف على أهمية اتباع

طريقة تصور المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسّية، بالتخيل الحسي والحركة المتخيلة. إضافة الى قدرة الصورة الفنية على كشف عوالم الشاعر وفلسفته ونظرته الى الكون والواقع. وكونها صورة جمالية ذات أبعاد وإيحاءات تغني العمل الفني. واخيرا ارتباط مجمل الايحاءات المنبثقة عن القصيدة بمدى غموض أو وضوح الصور. ومن جملة هذه القضايا والاعتبارات. ومقدار ماتثيره من اسئلة يرى الباحث إنّ لهذا الموضوع. أهمية كبيرة في مجال الدراسة النقدية يدرس الباحث في الفصل الاول «الصورة الفنية في الشعر العربي» حيث يتناول هذا الموضوع في الموروث النقدي العربي. ويحاول ان يتقصى الاصول الاولى للصورة الفنية. بدءاً من الفراهيدي والجاحظ وقدامة بن جعفر والعسكري وعبد القاهر الجرجاني الذي إهتم بها بصورة متميزة. ويتوصل الباحث الى اهتمام النقاد العرب القدامى بفن الصورة وتأثيرها في بناء القصيدة العربية وموضوعها. ويلاحق بدأب اراء الزمخشري وابن الاثير. والتهانوي. ويتناول في هذا الفصل ايضاً. الصورة الفنية في النقد الحديث. من خلال اراء بعض النقاد مثل: اليوت وهيوم وباوند وسي. دي. لويس وموري. وعند النقاد العرب المعاصرين مثل مصطفى ناصف. وجابر عصفور. ومحمد حسين الصغير. ومحمد غنيمي هلال. وعناد غزوان. ثم يتطرق الى الصورة الفنية وتقسيماتها ومن خلال هذا الاستعراض يمهد الباحث تماما للدخول الى متن البحث الاساسي.

ويعقد الفصل الثاني لموضوع «أساليب بناء الصورة في شعر الرصافي» ويدرس فيه. كما يتضح من العنوان. بناء الصورة في شعر الرصافي. ويؤكد إن شعره يحتوي على صور فنية متعددة. كالصورة الفنية المفردة والمركبة والكلية. فالصورة المركبة هي الصورة القائمة على حشد من الصور. ويدعوها «عناقيد الصور» والكلية هي التي تنطوي على عدد كبير من الصور المفردة ويتوصل الى هذه الصور من خلال دراسة جادة لاسلوب الرصافي الشعري. وبناء القصيدة عنده ويتقدم في دراسته ليبين الاسس الفنية لبناء كل صورة من هذه الصور. فالصورة المفردة هي ابسط انواع الصور. وتقدم تصويرا جزئيا معينا. وهي تعبر عن المعاني والابعاد النفسية للتجربة الشعورية. والصورة المركبة تقدم موقفاً أكثر تعقيداً. أما الصورة الكلية فهي إطار ينتظم تلك الصور. ويشمل التجربة العامة. وقد استخدمها الرصافي باساليب قصصية أو حوارية. وفي بناء لوحات وصفية.

وتناول في الفصل الثالث «أنماط الصورة في شعر الرصافي» وقد قسم الباحث هذا الفصل الى عدة مباحث. تناول في الاول: الصور النفسية والفلسفية في شعر الرصافي. وفي الثاني: الصور الوصفية وهي الغالبة في شعره لأن الرصافي يولي الوصف إهتماماً خاصاً. وفي الثالث: الصور البلاغية. وهي صور لها إمتداد عميق في تاريخ الشعر العربي. وفي الرابع: الصور الرامزة. ولم يول الرصافي الرمزية اهتماماً كبيراً لاسباب موضوعية في مقدمتها جرأته وقدرته على الجهر بارائه وشعره. ويؤلف هذا الفصل بمجموعة دراسة رائدة في تصنيف الصور الفنية في شعر الرصافي وتحليلها. ويعقد الفصل الرابع للصور الفنية المبتكرة في شعر الرصافي. وهي عنده: صور قصصية وصور ساخرة وصور مخصصة للمخترعات الحديثة. والرصافي في بعض هذه الصور مبتكر لم يسبقه أحدٌ. وخاصة تصويره للمخترعات الحديثة التي فرضها التقدم الحضاري. أما في مجال السخرية. فقد استطاع الرصافي أن يعطيها قوة كبيرة. من خلال النظر اليها من زاوية جديدة. وإجادته فن التهكم. وتصويره الساخر للاوضاع السياسية والاجتماعية. أما الصور القصصية فقد كرست لبعض الموضوعات المهمة. مثل القضايا الوطنية. والبطولة الفردية والنزعة العاطفية وقد حاول الرصافي في صوره القصصية ان ينشر بعض أفكاره. أما وصفه للمخترعات الحديثة. فقد جاء نتيجة الانبهار الكبير بالتقدم العلمي ومنجزاته في مطلع القرن العشرين في شتى مجالات الحياة.

أما الفصل الاخير. فقد خصص للصور التقليدية والمضطربة في شعر الرصافي. وهي صور جاهزة ومضطربة لم يبدع الرصافي خلقها. فجاءت مملة ركيكة ذات بناء ضعيف لاتثير الخيال.

وختم الباحث رسالته. ملخصاً لبحثه. ومؤكداً إن غزارة الصور الفنية في شعر الرصافي تجعل ايفاءها حقها في بحث واحد. أمراً مستحيلاً ويحث على ضرورة مواصلة مثل هذه البحوث لثرائها وقدرتها على كشف امكانية الشاعر في بناء قصيدته.

وقد اثارت هذه الرسالة جدالاً بين المناقشين. وهذا عائد الى جدة الموضوع واختلاف وجهات النظر حوله. وفي الختام أجازت لجنة المناقشة الرسالة. وأوصت بتعضيدها ونشرها.

الأتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة

نوقشت في كلية الاداب - جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة «الاتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة» للباحث غفار محمد، وقد تناولت دراسته الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر بين الاعوام ١٩٤٧ - ١٩٨٤. وكان الدافع، لأختيار هذا الوضوع، كما يؤكد الباحث، تسليط الضوء على الرواية العربية في الجزائر، لأنها تكشف عن مسار فن أدبي ملتزم بالقضايا الوطنية والقومية، ولأن هذه الرواية تكشف عن مشاكل التغيير الاجتماعي الحاصلة في بنية المجتمع الجزائري. ويرى الباحث ان هذه الرواية، تأخرت عن مثيلاتها في الوطن العربي، ولم تبذر كجنس أدبي الا في الخمسينيات، حيث بدأت تظهر بعض المحاولات في كتابة الرواية ثم أخذت

تتوالى الاعمال الروائية، مبشرة بأزدهار هذا الفن، لكن التطور الحقيقي بدأ في مطلع السبعينيات حيث تنوعت الاساليب الفنية، واصبحت الرواية العربية في الجزائر اكثر قدرة على التعبير عن المتغيرات الحياتية كما تباينت التجارب العملية والذهنية للروائيين العرب في الجزائر، بفعل التطور الثقافي العام، والاطلاع على النماذج الروائية العربية والاجنبية ولقد تعقب الباحث نشأة وتطور الرواية الجزائرية، في الباب الاول من بحثه، أما الباب الثاني فقد كرسه للأتجاهات الفكرية العامة في الرواية. وتضمن الباب الاول ثلاثة فصول، درس في الاول المؤثرات المحلية التي ساهمت في تطوير الرواية الجزائرية، وهي، التراث الشعبي، والقصة الشعبية، والخرافة، ودرس في الفصل الثاني المؤثرات العربية والاجنبية في هذه الرواية وهي عنده: الهجرة والبعثات والصحافة والمدارس. ثم كرس الفصل الثالث لدراسة العقبات التي اعاقت ظهور الرواية الجزائرية، وهي مشكلات سياسية واجتماعية مثل الاستعمار الفرنسي، والاحزاب السياسية التي استقطبت الاقلام في مجال العمل الأعلامي والسياسي، ومشكلات ثقافية تتركز حول الصراع القائم بين ثقافتين متناقضتين: الثقافة الفرنسية والثقافة العربية. وتضمن الباب الثاني من البحث، ثلاثة فصول ايضاً، يسبق كل فصل تمهيد وجيز وقد درس الاتجاهات الفكرية العامة لمفهوم الوطنية في الرواية، اضافة الى دراسة الخصائص لكل عمل روائي.

وتناول الباحث في الفصل الاول: الاتجاه الاصلاحي من خلال عملين روائيين هما «غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو، و«نار ونور» لعبد الملك مرتاض، مؤكداً ان هاتين الروايتين تمثلان الاتجاه الاصلاحي في الرواية الجزائرية وتوصل الى ان الاعمال الروائية التي تنضوي تحت هذا الاتجاه قد تعددت مواضيعها، لكن طرق معالجتها للقضايا التي تناولتها كانت متشابهة. لكنها، كانت خطوة اولى على ولادة رواية جديدة.

ودرس في الفصل الثاني الاتجاه الاجتماعي في نموذجين روائيين هما: «ريح الجنوب» و«نهاية الامس» لعبدالحميد بن هدوقة، وقد درسها الباحث دراسة تحليلية متأنية، واعتبرها اكثر النماذج الروائية تمثيلاً لهذا الاتجاه ويرى الباحث ان كتاب الاتجاه الاجتماعي إنشغلوا بالمشاكل التي يعيشها الشعب الجزائري، وهي مشاكل ناجمة عن الوجود الاستعماري، أو ما خلّفه من مشاكل اقتصادية واجتماعية. وتوصل من خلال دراسته هذا الاتجاه الى ان رؤية الكتاب للواقع كانت متقاربة وان اسلوبهم كان متشابهاً وهو يتراوح بان يكون رومانسياً حيناً، وواقعياً نقدياً حيناً آخر. لكن هذه الروايات كانت معبرة عن الواقع الاجتماعي كما هو، بصوره العديدة.

ودرس في الفصل الثالث: الاتجاه الاشتراكي في الرواية العربية الجزائرية الحديثة. وقد اخضع في هذا الاتجاه روايات جديدة اعتمدها في دراسته وهي:

«بان الصبح» لعبدالحميد هدوقة، و«نور اللوز» للأعرج وسيني، و«التفكك» لرشيد بوجدرة، و«اللاز» و«الزلزال» و«الحوات والقصر» و«عرس بغل» و«العشق والموت في الزمن الحراشي» للطاهر وطار.

وقد أكد الباحث أن كتاب هذا الاتجاه اظهروا قدرة كبيرة من التفاعل الحي مع الواقع الاجتماعي، وتصويره وتحليله، ومعالجته بما يتناسب والاهداف الوطنية والاشتراكية والقومية وقد جعلهم ذلك اكثر استيعاباً ووعياً لدورهم في معركة البناء الوطني وينضوي تحت هذا الاتجاه عدد كبير من كتاب الرواية العربية في الجزائر، أبرزهم وأغزرهم إنتاجاً «الطاهر وطار».

وإختتم الباحث، دراسته قائلاً ان النتائج التي توصل اليها في بحثه تشتمل في كون الرواية العربية في الجزائر، قد مثلت الوجدان الوطني والقومي وإنها كشفت عن كثير من المشاكل الاجتماعية، كما انها طرحت قضايا فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية.

وقد حاورت لجنة المناقشة الباحث حول كثير من النتائج التي توصل اليها، وسجلت ملاحظاتها على بحثه، فقد اكد الدكتور عبالاله أحمد أن المنهج الصحيح في دراسة الرواية، يعتمد على تقسيمها تبعاً لتطورها الفني، كما اكد ان تقسيم الباحث دراسته اعتماداً على الاتجاهات الفكرية المذكورة، أخل ببناء البحث. لسبب أساسي وهو ان الاتجاهات الاصلاحية والاجتماعية والاشتراكية متداخلة وهي تصب جميعها في محو واحد، هو المحور الاجتماعي، ومن الصعوبة فصل هذه الاتجاهات في الادب بعضها عن بعض، كما اكد ان لغة الباحث كانت ضعيفة، انعكست على الافكار الاساسية في الرواية، فجاءت غامضة متشابكة كما ان تخصيص باب لدراسة نشأة الرواية العربية في الجزائر، ومعوقات تطورها، أعطى للبحث سمة تاريخية، تبتعد بعض الشيء عن موضوع الدراسة.

واكد الدكتور نوري حمودي القيسي ان لغة الرسالة لم تكن دقيقة وكذلك عدم دقة المصطلح النقدي، واكدت الدكتورة عربية توفيق ان البحث كان مسهباً وان لغته ليست دقيقة، ودافع المشرف الدكتور جميل نصيف عن بحث الطالب واكد ان البحث جديد في مجاله، وان الطالب بذل جهداً كبيراً في جمع مادته وتبويبها، والوصول الى الاستنتاجات المطلوبة.

وفي نهاية المناقشة أجازت اللجنة المكلفة بمناقشة الرسالة، هذا البحث، واعتبرته مستوفياً لشروط البحث.

وجــوه مــن الــداخــل

■ فاروق يوسف

- ١ -

بمعرضه الجديد الذي اقامه على قاعة الاورفلي ببغداد والذي حمل عنوان (وجوه من الداخل) يدخل الفنان علي المندلاوي بتجربته سياقا مختلفاً نوعا ما عن سياق مسيرته الفنية المعلنة، التي بدأت حوالي منتصف السبعينيات حين استطاع ان يجد لرسومه حيزا جيدا بين رسوم رسامي الاطفال في العراق.

ولقد استطاع عبر السنوات السابقة ان يؤكد سواء بموهبته او بجهده الاستثنائي او بتفرغه لهذه العملية انه لم يخلق الا ليكون رساما للاطفال. وكما يبدو فان هذه الحقيقة هي اكثر حقائقه الشخصية فاعلية. فبالرغم من ان علي المندلاوي حاول في الكثير من المرات ومن خلال لوحات او تخطيطات لعدد من المجلات الادبية ان يبتعد قدر الامكان عن خصائص رسومه للأطفال. غير انه. برأيي لم يحقق ما كان يطمح اليه. ذلك ان تلك الخصائص كانت بمثابة العناصر التي يقيم المندلاوي على اساسها معادلة اللوحة. خاصة وان معظمها لا يتعلق بالسطح المظهري للوحة. بل ان هذا التناول ما هو الا انعكاس لتلك الخصائص الخفية التي تؤلف البنية التخيلية التي تسند اللوحة من الداخل.

فأولى مميزات رسوم علي المندلاوي انها لا تعتمد تفسير النص الادبي حتى لو انطلقت منه. فانها سرعان ما تتجاوزه لتحقق ذاتها ولتواجه الطفل بحقائقها الجمالية الخاصة. واذا ما كان علي المندلاوي قد حققت براعة متقدمة في معالجة لسطح اللوحة التصويري. واستطاع ان ينجز اعمالا مشيدة بشكل متقن ومبهر. فان براعته في استدراج مخيلته والتقاط اشد عناصرها توترا وادهاشا واكثر نقاطها امتلاء وانفتاحا. كانت بنفس المستوى.

عالم برغم الفته يندفع بهدوء ورصانة باتجاه ما هو غرائبي ومدهش ومفاجيء. ذلك هو العالم الذي وضع علي المندلاوي الاطفال في أساره عالم واقعي بحدود مفتوحة على كل ما هو متخيل. عالم قابل لكل ما هو طاريء ومفعم بالجدة. عالم بسيط ينمو الى جوار عالمنا الواقعي. لا يثير الريبة والحذر لشدة بساطته.

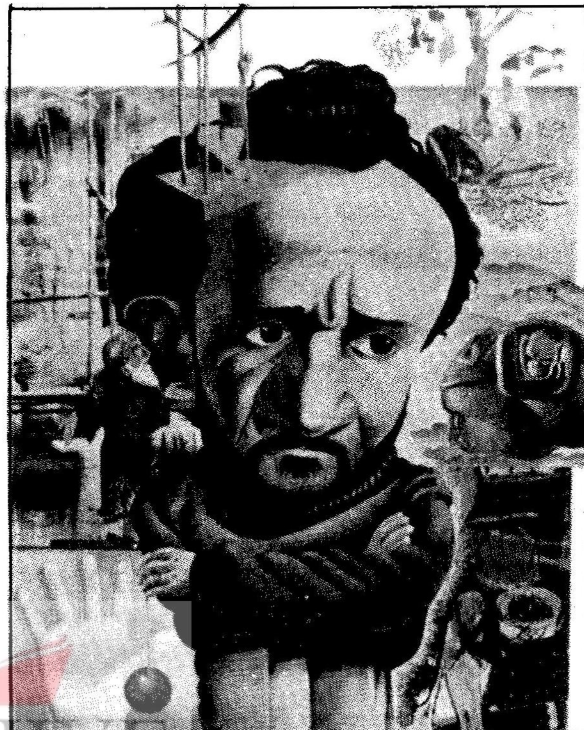
غير ان علياً برغم كل ما انجزه في هذا المجال - ظل حريصاً على ان يبقي جميع الابواب التي تقوده الى ذاته مفتوحة فكان دائم المحاولة. مستمراً في تجاربه ويأتي هذا المعرض (وجوه من الداخل) ضمن هذا السياق مؤكداً ان علي المندلاوي مازال مستمراً في استدراج مخيلته في اتجاهات مختلفة. وقد تكون مجحفين في حق هذه المحاولة اذا قلنا انها مجرد محاولة رسم وجوه لعدد من البشر الاستثنائيين في عطائهم وابداعهم. منهم الرسام والنحات والمغني ومنهم المفكر والروائي والشاعر. فهي اكبر بكثير من هذا الوصف. وسأحاول ان ابين ذلك فيما يأتي.

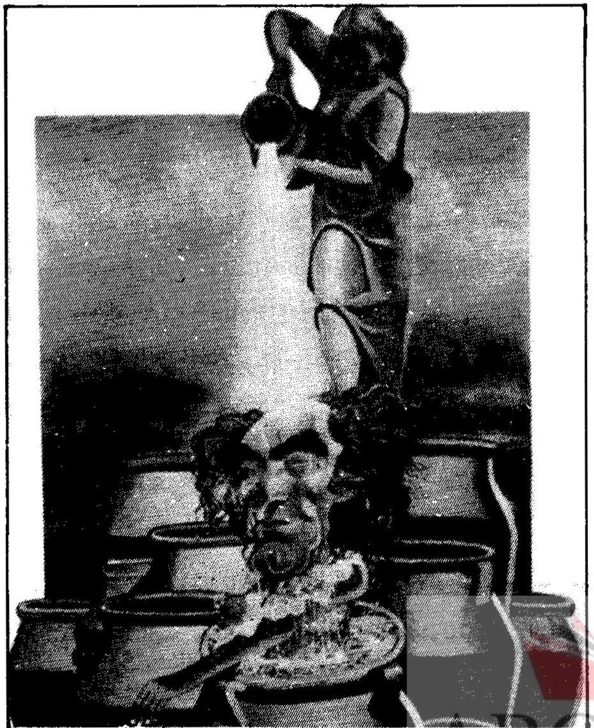
- ٢ -

قدم علي المندلاوي في هذا المعرض مجموعة من اللوحات تنطوي كل لوحة منها على معالجة خاصة بعضها متمهل والبعض الاخر سريع الشخصية اي ان هذه اللوحات تقع ضمن ما نسميه برسم الصور الشخصية (البورترية). غير ان علياً ينحرف بهذا النمط الفني عن حياديته في التعامل التعبيري. وبمعنى أدق فإنه يحقق قطيعة من نوع واضح بين هذا النمط والاهداف الموضوعية المطلوبة منه. فعلي المندلاوي لا يتناول الشخصيات (السياب - فؤاد التكرلي - جواد سليم. مالك المطلبي. رافع الناصري.. الخ) باعتبارها كيانات جمالية مؤسسة سلفاً. اي انه لا يسعى إلى تحقيق الشبه والتطابق بين الشكل الخارجي للشخصية كما تبدو موضوعياً وبين شكلها في اللوحة. فجهد علي المندلاوي الاساس انصب على عملية اعادة انتاج هذا الشكل. وفق ما يوحي به تاريخ الشخص مضافاً إليه إنجازه الابداعي. اي تأكيد وجود الشخصية على اساس ما انتجته او ما ارتبطت به من انجاز.

لقد حاول علي المندلاوي ان يقدم دراسة بصرية لكل شخصية عالجها. وبرغم ان هذه الدراسة لم تكن تخلو من الوصف او الاستعراض. غير انها حققت في كثير من الاحيان نوعاً من الدعابة السوداء. التي يعتمد عليها عدد من رسامي الكاركتير في محاولة منهم لابراز التناقض.

ويدفع من شمولية الرغبة الدراسية. فقد الغى علي المندلاوي قيمة اللحظة الراهنة وما تتركه من اثار تعبيرية. وهذا عنصر مهم من عناصر فن البورترية التقليدي. وقد يبرر ذلك. ان علياً كرسام للوجود لم يتلق الاشعاع من الوجه ذاته. بل من عمق الشخصية وهذا يفسر عنوان المعرض (وجوه من الداخل). اي ان الوجوه المرسومة لم تكن مقصودة لقوتها التعبيرية. بل لانها تشير الى





دلالات اصطلاحية معينة بذاتها. وهنا بالذات، يتناول المندلاوي الزمن كمفهوم مطلق، اي ان اللحظة الجمالية لديه لا ترتبط بمقاييس زمنية محددة، بل هي خلاصة لمحاولة اختراق افقي في الزمن. انها مجموع اللحظات الخارقة في زمن اعتيادي.

ان علي المندلاوي بذلك يدفع الشخصية الى زمنها الخاص، كيانها او مشروع كيانها الجمالي الخاص، وذلك من خلال الانفراد بها، واستدراجها بعيداً عن ارتباطاتها الموضوعية. غير ان بعض الاعمال كانت تعبر عن الشخصية من خلال فكرة معينة، هي في الغالب فكرة ادبية - تكون في بعض الاحيان مرحة، وكما اتصور فان هذا النوع من الاعمال كان الاضعف في المعرض - ذلك انه لم يكن منسجماً مع رغبة المندلاوي في الافصاح عن كل شيء. صحيح ا هذه الاعمال لم تكن تخلو من جانب نقدي، غير ان بروز هذا الجانب ادى الى قصور في الرؤية الشمولية التي سادت في الاعمال الاخرى.

- ٣ -

من المؤكد ان تجربةعلي المندلاوي في هذا المعرض جديدة بشكل أخاذ وهي تنطوي علي معاناة من نوع خاص - ليست معاناة الرسام ازاء مواده أو تقنياته حسب بل معاناته وهو يقف ازاء التاريخ منحازاً إنها تجربة فكرية بالدرجة الاولى، وهذا بالضبط ما يجعلني متردداً ازاء تحديد المدى المستقبلي لهذه الاعمال وماشابهها. فاللوحة اصلاً، هي تجربة بصرية معاشة تتحول تدريجياً وضمن المعالجة التخيلية الى تجربة بصرية متخيلة، وهذه المسافة بين ماهو معاش وما هو متخيل هي السر الذي يجعل الطريق مفتوحاً بين المتلقي وبين اللوحة.

لقد لجأ علي المندلاوي الى الواقع - وحاوره كتجربة معاشة، ومن ثم استعمل التخيل في محاولة منه لاحتواء مادة هذه التجربة اي انه لم يحاورها بعيداً عن العناصر التي تشدها الى قوتها الواقعية - حدث ذلك بتأثير من كون علي المندلاوي مازال مرتبطاً بخصائص عالمه كرسام للاطفال - حيث الاصرار على الاحالة الى الواقع مهما بلغت حالة التخيل.

وبرغم كل الملاحظات التي قد تكون بعض الاحيان متطرفة فان علياً قد طرح امامنا خياراً قوياً ومختلفاً، من خيارات نمط يكاد يكون منقرضاً، هو نمط رسم الشخصيات (البورتريه)، الذي لم يبدع من خلاله الا القلة من رسامينا، وقد استطاع من ناحية اخرى ان يعمق صلة المتلقي العادي بشخصيات مبدعة كان لها دورها في خلق وصياغة حياتنا المعاصرة.

لقاء مع د. نور سلمان عن المبدع وكلمته

■ سعيد طه

● د. نور سلمان، في لقائنا معك حول الاوضاع الثقافية والنشاطات الفكرية في لبنان، يبرز السؤل التالي، اين نور سلمان من الواقع الثقافي السائد؟؟

ـ لااعرف اين أنا، ولكني موجودة في بيروت، رافضة الى الاان اترك، صابرة بكل تواضع. أقرأ معظم ماينشر. اطلع واسمع وأكون فكرة واضحة تماماً عن الوضع الثقافي في لبنان، لكنها فكرة لن تعجبك كثيراً لأنها صورة مؤلمة. فما اراه اليوم جزراً ثقافية، جماعات، اخوانيات، يصفقون لبعضهم البعض، المحور فيه كثير من الذاتية كثير من الانغلاق او فيه نوع من الحوار التهليلي، أنت تكتب انا اصفق لك، أكتب عنك تكتب عني.. الخ.

هذا طبعاً فيه عافيه، فيه نوع من الحركة، نوع من الديناميكية ولو كانت محدودة، لكنها تجعل الموجودين في هذه الحلقات لاينفتحون على ما يحدث خارجاً لان المثقف من أولى واجباته الاطلاع على الاحداث الخارجية.

كلمة ثقافة، كلمة واسعة جداً وغير محددة وهنا يتحدثون كثيراً عن طبقة المثقفين. ماذا تعني طبقة المثقفين؟ يجب ان نتفق على مفهوم الثقافة. انا احب ان أحكي عن اهل الابداع، الذين لديهم نعمة الخلق. هؤلاء يهمونني، اريد ان اعرف اين هم، ما هو دورهم، هل دورهم يبقى كما نرى على الهامش ذلك لأنهم يملكون نعمة الرؤيا المستقبلية اكثر من غيرهم. يملكون نعمة الخلق والابداع لتخطي الواقع واستبداله بواقع افضل واحسن. هنا أجد نوعاً من التقصير وأنا احب ان انوه في هذا المجال حول الحديث الذي اجريتموه مع الدكتور سهيل ادريس في مجلة الأقلام، تمعنت في الحديث ملياً، فوجدته حديثاً مهماً لانه يتميز بالصراحة، بالجرأة، وبالاعتراف بالفشل. هذا الاعتراف بالفشل برأيي هو خطوة أولى نحو النجاح. اما أن نبقى في مستنقعات الفشل، ندور بالحلقات المغلقة الضيقة فهذا يعني الاستمرار ليس بالفشل فقط بل استمرار في السقوط.

● هذا الواقع الثقافي المريض، وفشل التجمعات الثقافية هل هو السبب لعدم بروز نور سلمان داخل الساحة الثقافية وعزوفها عنها؟؟

ـ انا واحدة من مئات، لااسمح لنفسي ان اتكلم عن نفسي كأني وحيدة في الساحة. لهذا أقول لك نعم.. ولكن بحدود. أنا شخصياً بالنسبة للواجب غير بعيدة عن الساحة الثقافية. أما بالنسبة للتجمعات فأنا بعيدة وهم بتصوري يريدون أن اكون بعيدة. ربما لأني أسبب نوعاً من المضايقة بجرأتي وآرائي الصريحة وهذا شيء طبيعي في هذه الحياة، أعني ان اختلاف وجهات النظر طبيعية ولكن عندما يكون الامر متعلقاً بمصير وطن، يجب ان يتخلى الانسان عن انغلاقيته، ويفتش عن الجوامع المشتركة بالرغم من كل شيء لانقاذ ما يمكن انقاذه.انا لاأصعد كثيراً على المنابر، ولكن بكل تواضع اعمل ما أنا قادرة على عمله سواء بمجال التربية او التثقيف وحتى بمجال مكافحة الأمية. انا لاأتكلم لاهدم، لكن لأصرخ صرخة مدوية. فالتعاون صار اساسياً، الزخم الابداعي يجب ان يتكتل، حتى نرى ما يجب عمله في هذا البلد. اذا قررنا أننا نريد بلداً. لأن الرفض والاحتجاج والانتقاد والنقد والانتصار بالجدل والمناقشة لايوصل الى ما يجب الوصول اليه.

● من هنا نفهم انك تحاولين ان ترسمي هالة مقدسة للمثقف فهل ثمة في نظرك مواصفات معينة للمثقف الوطني؟

ـ اعود واذكرك انني اخترت من بين المثقفين المبدعين. والمبدع برأيي قائد، والا فان دوره يكون ناقصاً. نعم لدى المبدع نوع من القدسية، والا يكون (حكواتي)،

برأيي يتوجب على المبدع ما لايتوجب على غيره، أو اكثر بكثير مما يتوجب على غيره وهذا الانفصام الموجود عند المبدع يعني ان الكلمة التي يقولها غير الحياة التي يمارسها. ديناميكية الكلمة منفصلة عن ديناميكية وجوده وحياته. هذا مرض وهو سبب انحدارنا، ليس فقط في لبنان بل في العالم كله. المبدع يجب ان يكون متحداً بكلمته والذي يقول ان الحياة الخاصة منفصلة عن

الحياة العامة الى حد كبير يسمح لي ان اقول له انه مخطىء فانا أريد مبدعاً قائداً والوطن بحاجة الى هذا المثل الاعلى. وهذا الموضوع يقودني حتماً الى التحدث عن ظاهرة المقاومة الوطنية، برأيي وبكل تواضع والكلام لايفيها حقها ابداً. فالمقاومة الوطنية كرست قيماً مهمة جداً، ملتصقة بالحق والخير والجمال.

وانا لاأريد ان يكون للمبدع دوره بالكلام فقط. المطلوب نقل هذه القيم من حقل نضال الى حقول نضال اخرى.

● رفضك للواقع الثقافي باطاره الحالي، لابد أن يقابله موقف صلب وواضح منك كأديبة. اين نور سلمان اليوم في مواجهتها لما ترفضه على الساحة الثقافية؟؟

- ليس لي الحق ان ارفض، لاني لست وحدي بالساحة كما قلت. لكن أنا انتقد هذا الواقع الذي نعيشه. خصوصاً ظاهرة النقد التي نقرأها في الكتب او في الصحافة اليومية او الاسبوعية. هذا النقد أما تهليل او تصفيق أو افراط في الاجتهاد والتوغل في النص حتى ننسى النص وننفصل عنه ونقع باطروحات لها أول وليس لها آخر.

انا اريد ان اطرح سؤالا: من هو الناقد؟ اين هو الناقد؟ لماذا النقد ولمن؟ النقد يجب ان يكون نوعاً من السند او الحصن للابداع والايكون دوره ملء الصفحات انا ليس لي حق ان ارفض كما اكرر لك. لي حق الانتقاد لكل ما لا انسجم فيه مطلقاً. انا بكل تواضع من جملة الادباء متمسكة قدر الامكان بمواقفي، اذا لم اتمكن من تحقيق ما اريد لااساوم. بل اسكت لعدة اسباب، منها اني أنا واحدة بتيار كبير جداً.

لذا ليس لي الحق ان اتكلم باسم مجموعة. انا صوت واحد اطلقه، واقول لك اني كأديبة لااستطيع ان ارى دوري مقتصراً على الكتابة فقط. احاول ان اطبق ما اؤمن به في حياتي العامة.

● تكرار ظاهرة النقد حول بعض الظواهر او القصائد مبررها بالنسبة للبعض انها ظواهر حداثة. يفترض البحث فيها ودراستها بشكل جدي لانها جديدة على الساحة ويفترض اعطاؤها حقها وقدرها. ما هو موقفك من هذه الظواهر ومن الحداثة؟؟

- أنا طبعاً اتابع كل هذه النشاطات لان من واجبي ان استفيد واعرف ما يحصل، منابر ومؤتمرات وندوات وكلام جول الحداثة. ما هي الحداثة؟ ماذا يعني مودرن او غير موردن؟ بالنسبة لأي ايقاع؟ هل حياتنا اليومية حياة حديثة؟ هل وصلنا الى حالة تحديث (مودرنيسم) أم هل نحن بحالة من التخلف التي ما بعدها تخلف؟ والحداثة بالنسبة لأي ايقاع؟ هل هو ايقاع الغرب، اي اذا مشينا على ايقاع الغرب نكون اهل حداثة واذا ارتددنا عنه لانكون؟ او بالنسبة لواقعنا نحن، الذي لااستطيع تحديده بالنسبة لاطر الزمان والمكان. اختصر هذا الكلام وهذا الموضوع الكبير الذي لانقدر ان نحصره بهذا الحديث واقول بالنسبة للأدب هناك شيء اسمه ابداع. وهناك شيء اسمه لاابداع بشرط، وهو شرط اساسي في واقعنا اليوم هو ان الادب يجب ان يساهم في عملية الانقاذ، في عملية التطوير، في عملية التطهير، في عملية التخطي، في عملية التنوير، في القرار، في التنفيذ.

● أخيراً د. نور سلمان لوحاولنا أن نقف من ارائك الموقف العملي، هل هناك الكثير ممن يؤيد هذه الأراء هل هناك حركة فعلية على الساحة تعمل على وضع هذه الاراء موضع التطبيق؟

- لاادري ولكن بالنسبة لي. هناك تكتل متواضع جداً معي، نعمل في الظل، لانحكي، ولاتناقش، ولانفتح كل يوم اطروحة ومواضيع. كل واحد منا يحاول ان يخدم ضمن طاقته.

وانا انتهيت من تصحيح كتابي الجديد واعتقد بان هذا عمل متواضع جداً ولكن احسن من ان نجلس ونلعن الظلام، او ندور حول بعضنا بحلقات ضيقة. كل هذه الاعمال جيده والتعاون جيد ولكن هذا لايكفي. المفروض ان نتخطى هذه الحلقات والمفروض ان الحلقات تتصل ببعضها لانه اذا بقينا نحاور بعضنا من وراء الحصون والحدود والخطوط الحمر لن نصل، ولن ننقذ الوضع الذي نحن فيه. وانا اعتقد ان الابداع يجب ان يخضع لنوع من الصبر ويحتاج الى التواضع والثقافة. الموهبة شيء عظيم وطاقة عظيمة، لكنها تتطلب شروطاً كثيرة حتى تستمر وتبقى وتكون بمستوى عالٍ من الهيبة، من الكرامة من الاحترام. والمثقف المبدع قبل كل شيء يجب ان يتعب ليسيج كرامته لأنه متى ما انكسرت كرامته وسقطت سيسقط معه ابداعه، هذا الابداع بدون كرامة وبدون ثقافة، طاقة مهدورة. لذا اتمنى ان تمتلىء بلدي بالطاقات التي فيها كرامة والطاقات الفاعلة والمثقفة.

اربعة شعراء يتسللون الى مملكة الموت

■ صلاح فائق

شهدت نهاية السنة الماضية، وبداية السنة الحالية موت أربعة شعراء متميزين: ثلاثة منهم من بريطانيا والرابع من تشيكوسلوفاكيا: روبرت غريفز، فيليب لاركن، جيوفري غركسون ويورسلاف سايفرت، الفائز في عام ١٩٨٤ بجائزة نوبل للأداب.

تشاء الصدفة ان يموت الشعراء البريطانيون الثلاثة في الاسبوع الاول من الشهر الأخير للسنة الماضية، ويموت الشاعر التشيكي في الاسبوع الاول من الشهر الاول للسنة الحالية.

ما يوحد هؤلاء الشعراء الاربعة هو انهم في رأي الكثيرين، كانوا شعراء منافي داخلية وخارجية. فروبرت غريفز عاش الخمسين سنة الاخيرة من حياته في مايوكا، اسبانيا، ولاركن صمم ان لايغادر وظيفته المكتبية في جامعة هاول البريطانية، كما اصر غريكسون حتى النهاية كل محاولة لجعله مشهوراً على صعيد محلي او عالمي، فاحترمت الصحف رغبته هذه ولم تكتب عنه الكثير حين مات، بينما حول سايفرت شقته الصغيرة في براغ الى منفى حقيقي قضى فيه آخر خمسين سنة من حياته.

أول هؤلاء الشعراء هو روبرت غريفز، الذي يعتبر من الشعراء الانكليز المتميزين مات في مايوكا، اسبانيا، حيث كان يعيش منذ حوالي خمسين سنة، وكان قد انتقل الى هناك، في نهاية العشرينات، الا انه ترك اسبانيا لعدة سنوات بسبب الحرب الاهلية. ما جعله يعيش هناك هو ان البرد في بريطانيا كما قال كان يؤذي جسده.

بدأت شهرة غريفز منذ العام ١٩١٦ حين نشر مجموعة شعرية صغيرة الا ان هذه الشهرة توسعت منذ العام ١٩٢٩ حين نشر مجموعته الشعرية الهامة «وداعاً لكل ذلك» ويبدو ان العنوان كان يشير الى توديعه فترة طويلة من حياته في بلده، بريطانيا، كان في الحق توديعاً موجهاً الى وطنه، وهو توديع لايطغي عليه حزن او اسف وانما استعداد لمرحلة جديدة من الحياة الشخصية، وفي بيئة طبيعية واجتماعية مختلفة.

روبرت غريفز اشتهر ايضاً بروايته «انا كلوديوس» التي تحولت الى حلقات تلفزيونية، كما ترجم وكتب عن اساطير اليونان وعن حياة المسيح وترجم لافضل المسرحيين اليونان القدماء والطريف انه كتب تلك الرواية لعلها تساعده في ايفاء بعض الديون، الا ان مبيع الرواية جلب له، اضافة الى الشهرة، مبالغ كبيرة ساعدته في التفرغ لاعماله الشعرية وخصوصاً نظريته في الشعر. ما هي هذه النظرية؟

بعد لقائه في العشرينات بالشاعرة الاميركية لورا رايدنغ والتي عرف عنها اهتمامها بالسحر، الخرافات والاجواء الليلية الغامضة طور غريفز نظرية في الشعر مفادها ان هناك صلة عميقة بين الشعر والدين. وان هناك آلهة تكرس هذه العلاقة بينهما وتغذيها وتنميها دائماً. ثم ربط هذه النظرية بالشعر، وخصوصاً بمنطقة مايوكا الاسبانية. اذ لاحظ ان الانبياء والشعراء العظام هم اما من اصول جبلية اومن وديان تحيطها الجبال، وقريبة الى البحر ايضا وذكر ذات مرة ان مناطق النبوة والشعر محاطة دائما بالجبال والبحر. واضاف ان سكان هذه المناطق اما هم في حقيقتهم، شعراء او مجانين. وسوف يقضي عشرات السنين يدعو الى نظريته هذه في الشعر حتى انها لاقت القبول في وطنه، بريطانيا، فدعته جامعة اوكسفورد ليشغل كرسي الشعر، بعد وفاة الشاعر اودن.

من الصعب تقليد اسلوب غريفز في الشعر، بسبب خصوصيته الشخصية، خصوصية غريفز وهذه يمكن اختصارها بكلمة: الصفاء.

من غريب الصدف ان يموت، بعد ايام من موت غريفز، الشاعر فيليب لاركن عن عمر تجاوز ٦٣ سنة، وقد يقال انه عاش اقل من المعدل العام للاعمار في بريطانيا واقل بالتأكيد من غريفز، الذي مات وهو في التسعين الا ان لاركن كما يبدو حقق كل ما اراد: اذ نشر روايتين، أربع مجموعات شعرية، كتاباً عن موسيقى الجاز وآخر كتابات متنوعة وخلال السنوات العشر الماضية لم ينشر بل لم يكتب حتى قصيرة واحدة.

مما لاشك فيه ان سمعة لاركن وشهرته قد تجاوزتا كل ما حققه الشعراء في بريطانيا من المجموعات الشعرية. السبب يرجع الى خصوصيته، الاجواء التي كتب عنها، الموضوعات التي اختارها تمس الجميع بلااستثناء. كان متشائماً من اوضاع العالم وهذا يتضح من مطلع احدى قصائده:

الحياة اولا، هي ضجر
ثم خوف
وفيما اذا كنا نمارس هذه الحياة
او نتركها جانباً
فهي تمضي

وحين سأله احدهم في مقابلة ادبية نادرة معه، عن هذا التشاؤم اجاب بان المحتوى قد يعبر عن التشاؤم ولكن اذا استمرت القصيدة فانها تنتهي الى التفاؤل.

ان هذا الاستمرار تعبير عن التفاؤل وهذا ما يجعل الشاعر ان يتواصل. كتابات لاركن مرآة لما يجري في البيوت خصوصا بيوت الضواحي والارياف. الطبيعة واضحة فيها. ومن هنا فانه يعتبر شاعرا «انكليزيا» خالصا وليس بريطانيا فقط. ان حب لاركن لانكلترا، وليس لبريطانيا، حبا عميقا وابديا ومن هذه الناحية فليس غريبا انه لم يترك انكلترا الا مرة واحدة في حياته قام خلالها بزيارة قصيرة لعدة ايام، الى المانيا، وذلك في عام ١٩٧٦

اجواء بلده حاضرة خصوصا في مجموعته الشعرية The Whitsun Wedding حيث استلهمها من أسفاره وتنقلاته بالقطار بين مختلف المناطق. ولشرح هذا الجانب اشار لاركن مرة الى «انني باستمرار اكتب بشكل حقيقي. ولن اكتب قصيدة تفترض بانني اعيش في شكل مختلف عما اعيشه كل يوم. مثلا، قصيدة عن الحب. اعتقد بانني سأشعر بالزيف من قصيدة حب اذا كتبتها وانا لست في حالة حب، ان الحب الحقيقي يتطلب ان توضح القصيدة انني اتهيأ للزواج ممن احب وارتب بيتا لنا في مكان ما».

وقد انتقد لاركن في كتاباته النقدية اولئك الذين يقولون شيئا معينا بينما يعيشون شيئا آخر، حالة اخرى، وهذه هي العلاقة الزائفة بين الفن والحياة.

ولد فيليب لاركن في منطقة كوفنتري في عام ١٩٢٢ وفي ١٩٤٠ التحق بجامعة اوكسفورد ليدرس الادب. فجأة بدأ ينشغل بجمع مواد ومعلومات لكتابة رواية. وبعد سنتين اعلن انه انتهى من كتابة رواية بعنوان «جيل» وفي هذه الرواية تقرأ ان الصبي، شخصية الرواية يعود الى بلدته ليجدها مقصوفة بالقنابل. الحياة الاجتماعية متغيرة. الرواية تصف بشكل دقيق مشاعر الصبي من تدمير بلدته ومشاعره حول الحرب ومستقبل اسرته وبلده.

رواية لاركن الثانية «فتاة في الشتاء» تصف حالة فتاة لجأت الى بريطانيا من بلد آخر ومحاولاتها من اجل تلائم نفسها مع بيئة جديدة ومجتمع مختلف. يبدو أن رغبة لاركن في البداية هي أن يصبح روائياً الا انه تخلى عن مشروعاته الروائية ليصدر مجموعته الشعرية الاولى «الاقل انخداعاً» في عام ١٩٥٥ مطلقاً بداية حركة شعرية بريطانية سميت فيما بعد «بشعراء الحركة».

تضم مجموعة شعراء الحركة، عدا لاركن، وهو الاساسي فيهم كل من الشعراء جون وين، كنفسلي اميس، دونالد ديفي، روبرت كونكوست وغيرهم. ويبدو ان مقالا كتبه الشاعر جون وين في عام ١٩٥٠ اصبح فيما بعد البيان الرئيسي لهذه الحركة، وفيه يدعو وين الى اعادة الاهتمام بشعر الشاعر ويليام أمبسون مؤكدا تميزه، كما دعا ديفي الى اعادة اتباع استخدام الاوزان والتقاليد الشعرية. في شعر شعراء الحركة نلحظ اهتماما «يصل حد المرض» بالاحداث اليومية وبلغة عامة يفهمها الجميع.

لم ينقض على موت غريفز ولاركن سوى عدة ايام، حتى اذيع خبر موت شاعر بريطاني اخر هو جيوفري غريكسون، عن عمر ناهز ثمانين سنة. يعتبر غريكسون اهم الشعراء البريطانيين في هذا القرن على الاقل في مجال الاهتمام بالطبيعة وهو رسام بهذا المعنى، عبر الكلمات لا الألوان.

عرف غريكسون بانتاجه الغزير، شعرا، صحافة، كتابات للاطفال، اختيار وتقديم مجموعات من الشعراء في موضوع معين او في فترة تاريخية محددة، وله في هذا الجانب سلسلة كبرى من الموسوعات الشعرية.

ولد غريتسون في عام ١٩٠٥ في كورنوبل، في اقصى الجنوب الغربي من بريطانيا في منطقة ديفن منطقة مشاهد طبيعية أخاذة وقراصنة قدماء ومنذ الثلاثينات عمل منتجا للبرامج الاذاعية، محررا لعدد من المجلات والصحف، وفي ١٩٣٣ اصدر مجلته الخاصة «الشعر الجديد». ويعتبر غريكسون من الشعراء البريطانيين القلة الذين اهتموا بالكتابة كنقاد، عن الفنون التشكيلية، وخصوصا الرسم والنحت. فهو أول من كتب بلغة شعرية عن الرسام بن نكلسون وعن نحت هنري مور. وقد اشتهر غريكسون بمقالاته عن شعر اودن.

مجموعته الشعرية الاولى طبعت في ١٩٣٩. ثم توالت مجموعاته حتى وصلت الى عشر مجموعات شعرية كبيرة قبل وفاته. له كتاب عن الرسام صامونيل بالمر واخر عن الرسم في الكهوف التاريخية القديمة، كتاب رحلات وكتب عن التاريخ الطبيعي اضافة الى مجموعة من الموسوعات الشعرية.

لم ينتم غريكسون الى الفرق والحركات الشعرية. بقي وحده، لايساوم على خطه الشعري، الذي يستلهم الحدث والمشاهد في الحياة اليومية البريطانية، ومن الناحية الفنية حاول جهده تكريس الكلمة باعتبارها شيئا ورمزا في ان واحد.

لم يشتهر غريكسون كغريفز ولاركن لكنه كان موجودا دائما وسيبقى.

اذن هذا ما حدث: ابتلعت نهاية السنة الماضية ثلاثة من الشعراء البريطانيين المتميزين. لكن بداية هذه السنة لم تكن اقل قسوة ايضا. فما ان مر الاسبوع الاول منها حتى اعلنت وكالات الاخبار العالمية عن موت الشاعر التشيكي ياروسلاف سايفرت، الحائز على جائزة نوبل للاداب في عام ١٩٨٤.

الشاعر سايفرت اضاف الى الشعر التشيكي عبر مجموعاته الغنى من حيث

الرؤيا. والانسان التشيكي يجد الكثير من همومه الشخصية والوطنية، في قصائد سايفرت. فاضافة الى شعره، كان الشاعر أحد الاعضاء المؤسسين لحركة ٧٧ للدفاع عن حقوق الانسان في تشيكوسلوفاكيا.

وكان ايضا الشاعر الملهم لروح المقاومة الوطنية ضد النازية اثناء احتلالها لبلاده، كما ان مواقفه المعارضة للستالينية وضعته في صدام دائم وجفاء مع السلطات الحاكمة.

لايعني هذا ان سايفرت كان معارضاً للنظام الاشتراكي او الايديولوجيا الماركسية اذ انه انضم الى الحزب الشيوعي عام ١٩٢١. وبعد سنة ونظراً لمواهبه الصحفية ومستواه التحليلي في الكتابة اصبح رئيساً لتحرير صحيفة الحزب الرسمية، الا ان الحزب طرده من صفوفه في عام ١٩٢٩ لتوقيعه على بيان يهاجم هيمنة موسكو على الاحزاب الاخرى وسوف يغادر براغ الى باريس ليقيم هناك عدة سنوات يعقد خلالها صداقة متينة مع شعراء سورياليين، ويظهر فجأة تعلقه بالسوريالية ويكتب مجموعة من القصائد بتأثير من مناخها الخاص، الا انه لم يمض مع السوريالية الى مراحل ابعد. ومنذ عام ١٩٢١ وحتى ١٩٦٧ اصدر ٢٠ ديواناً كان اخرها ديوان صغير عنوانه «حب الاجراس».

عاش سايفرت السنتين الاخيرتين مريضاً يتنقل بين المستشفى وشقته في براغ، والتي لم يغادرها كثيراً.

ونقدم لقراء الأقلام نماذج لهولاء الشعراء

■ فيليب لاركن

أغنية صباحية ـ مقطع

اشتغل طوال اليوم
وانتهي في الليل، نصف سكير
استيقظ الرابعة صباحاً
في الظلمة الخرساء ابقى
احدق وانا في ارق
مع مرور الوقت ستضاء حافات الستارة
وحتى ذلك الوقت ارى ما كان هناك دائما



■ فيليب لاركن

الموت المتململ
هاهو اليوم باكمله يقترب اكثر فاكثر
جاعلا كل الافكار مستحيلة لكن، كيف
اين ومتى سأموت أنا؟
تساؤل أجوف: مع ذلك كونك تموت
وان تكون ميتاً
يومض مرة بعد اخرى حد الجنون
والرعب

■ روبرت غريفز

حلم فرانسيس سبيدويل

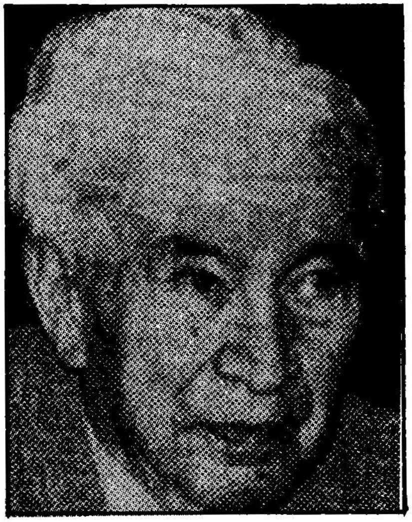
في اول حفلة مسائية حضرتها
صرت عاشقاً
في السابعة عشرة، طويلة وشقراء
كنت تتحدثين الى شقيقاتي
بينما، أنا صامت
منذ ذلك الوقت
لم أحب ابداً فتاة طويلة وشقراء
حتى الليلة الماضية في ساعات تعصف بالرياح

وبينما كنت اصعد سلالم بيت
لم اعهده من قبل، الى غرفة نوم احدهم
وجدتك واقفة عند نافذة نصف مضاءة
مرتدية ثوبك الابيض، المزدانة اردانه الطويلة
بتخاريم جميلة
اومأت اليّ اقتربت
وتعانقنا
بقينا هكذا بلا انفصال
حتى تلاشى الحلم
عيناها كانتا تومضان بصفاء
من كانت تلك التي قلدتك؟

■ جيرفري غركسون

بعد اغتيال مارتن لوثر كنغ

متجولا في منطقة وليام موريس
ارى الاوراق تخضر طول النهر
على اغصان اشجار نحيلة
وبينما اطفالي يقتربون من جسر ابيض
افكر بذلك الرجل الطيب
الذي قتلوه
ولم يدفن بعد
الحظ كم كان طويلا وأسود في آن
أسود ظل معطفي فوق العشب
لأن ظلي اسود وطويل
اطلقوا ايها الحمقى الخبثاء النار عليه
عبر مناظيركم المقربة العمياء
اطلقوا النار على الظل الاسود
لرأسي



■ يورسلاف سايفرت

■ يورسلاف سايفرت

قبر كازانوفا

في الايام التي كانت فيها الحياة
تبدو حلماً
ومع ذلك لم تكن حلماً،
وحين اعتقدنا بحماقة
ان الايام خلقت للابتسام
والامسيات للحب،
في تلك الايام قالت لي فتاة
ذات شعر ذهبي:
وداعاً! لااريد هذه الباقة من الزهر
التي قدمتها اليّ
ضعها على قبر ذلك الفاسق مغتصب العذارى
وخادع اكثر النساء عفة
ضعها على قبر ذلك الذي
كنت تحدثني عنه بكل ذلك التأثر
أنا ايضا
قلت لها وداعاً
ومع مصافحتنا وعدتها
ان افعل ما طلبت